

UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
PROGRAMA DE PATRIMONIO

# LA MÚSICA EN EL CINE DE TERROR ESTADOUNIDENSE DE LOS 80:

*Procedimientos, derivaciones y  
concomitancias*



**TESIS DOCTORAL** Marzo 2021

**Doctorando** Carlos Rodríguez Hervás

**Directores** Ana Melendo Cruz  
y Antonio Míguez Santa Cruz

TITULO: *La música en el cine de terror estadounidense de los 80:  
procedimientos, derivaciones y concomitancias*

AUTOR: *Carlos Rodríguez Hervás*

---

© Edita: UCOPress. 2021  
Campus de Rabanales  
Ctra. Nacional IV, Km. 396 A  
14071 Córdoba

<https://www.uco.es/ucopress/index.php/es/>  
[ucopress@uco.es](mailto:ucopress@uco.es)

---



Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Córdoba.  
Programa de Patrimonio.

**La música en el cine de terror  
estadounidense de los 80:**

procedimientos, derivaciones y  
concomitancias.

Doctorando: **Carlos Rodríguez  
Hervás.**

Directores: **Ana Melendo Cruz  
y Antonio Míguez Santa Cruz.**

**Marzo 2021.**

UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
PROGRAMA DE PATRIMONIO

# LA MÚSICA EN EL CINE DE TERROR ESTADOUNIDENSE DE LOS 80:

*Procedimientos, derivaciones y  
concomitancias*



**TESIS DOCTORAL** Marzo 2021

**Doctorando** Carlos Rodríguez Hervás

**Directores** Ana Melendo Cruz  
y Antonio Míguez Santa Cruz

## Resumen

La historia de la composición musical para cine, de sus técnicas, lenguajes y procedimientos, ha ido, desde sus orígenes, estrechamente asociada a los avances, las necesidades y las estéticas cinematográficas particulares de cada época. En nuestra investigación, hemos querido asociar estos avances a las cuestiones generéricas, centrando nuestro foco de atención en uno de los géneros más marginales, a fin de ponerlo en valor: el terror.

Como punto de partida, entenderemos que las músicas compuestas para el cine de terror en el Estados Unidos de los 80 poseen una serie de características particulares y más o menos estables. Emplearemos el análisis sistemático de la música de algunas de las principales películas para desentrañar este extremo, ofreciendo una visión global de las corrientes compositivas musicales más destacadas de esta cinematografía.

A su vez, trazaremos un marco contextual que nos permitirá enlazar las principales características de estas películas con la música que se componía para ellas, así como dar validez a la idea de que de la cinematografía objeto de nuestra investigación doctoral surgiría una estética compositiva específica, debido al fenómeno de la irrupción definitiva de los instrumentos electrónicos, que aún hoy día continúa mostrando su influencia.

## **Abstract**

The history of musical composition for cinema, its techniques, languages and procedures, has, from its origins, been closely associated with the advances, needs and specific cinematographic aesthetics of each era. In our research, we wanted to associate these advances with genre issues, focusing on one of the most marginal genres, in order to highlight it: horror.

To begin with, we will understand that the music composed for horror movies in the 80's United States have a series of specific and more or less stable characteristics. We will use the systematic analysis of the music of some of the main movies to unravel this point, offering a global vision of the most important musical compositional trends of this cinematography.

At the same time, we will detail a frame of reference that will allow us to link the main characteristics of these movies with the music that was composed for them, as well as to validate the idea that a specific compositional aesthetic would emerge from the cinematography object of study of our doctoral research, due to the phenomenon of the definitive irruption of electronic instruments, which even today continues to show its influence.

# Índice

<b>1. INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>13</b>
<b>1.1. Objetivos e hipótesis .....</b>	<b>14</b>
<b>1.2. Estado de la cuestión .....</b>	<b>15</b>
<b>1.3. Metodología .....</b>	<b>19</b>
<b>1.4. Fuentes.....</b>	<b>25</b>
<b>1.5. Objeto de estudio .....</b>	<b>26</b>
<b>2. EL CINE DE TERROR ESTADOUNIDENSE DE LOS 80 .....</b>	<b>32</b>
<b>3. ANÁLISIS.....</b>	<b>44</b>
<b>3.1. Antecedentes .....</b>	<b>48</b>
<b>3.1.1. La noche de Halloween .....</b>	<b>49</b>
<b>3.2. Año 1980 .....</b>	<b>59</b>
<b>3.2.1. La niebla .....</b>	<b>59</b>
<b>3.2.2. Vestida para matar .....</b>	<b>64</b>
<b>3.2.3. Viernes 13 .....</b>	<b>77</b>
<b>3.3. Año 1981 .....</b>	<b>90</b>
<b>3.3.1. Aullidos .....</b>	<b>90</b>
<b>3.3.2. Un hombre lobo americano en Londres .....</b>	<b>102</b>
<b>3.3.3. Posesión infernal .....</b>	<b>107</b>
<b>3.3.4. La quema .....</b>	<b>119</b>

<b>3.4. Año 1982 .....</b>	<b>131</b>
<b>3.4.1. La cosa (el enigma de otro mundo) .....</b>	<b>131</b>
<b>3.4.2. Poltergeist: Fenómenos extraños.....</b>	<b>138</b>
<b>3.5. Año 1983 .....</b>	<b>150</b>
<b>3.5.1. El ansia.....</b>	<b>150</b>
<b>3.5.2. Christine .....</b>	<b>160</b>
<b>3.5.3. Psicosis II: El regreso de Norman .....</b>	<b>171</b>
<b>3.6. Año 1984 .....</b>	<b>183</b>
<b>3.6.1. Pesadilla en Elm Street.....</b>	<b>183</b>
<b>3.6.2 Gremlins .....</b>	<b>193</b>
<b>3.7. Año 1985 .....</b>	<b>208</b>
<b>3.7.1. Re-Animator .....</b>	<b>208</b>
<b>3.7.2. El día de los muertos.....</b>	<b>217</b>
<b>3.8. Año 1986 .....</b>	<b>230</b>
<b>3.8.1. La mosca .....</b>	<b>230</b>
<b>3.8.2. Critters .....</b>	<b>239</b>
<b>3.8.3. Masacre en Texas 2.....</b>	<b>249</b>
<b>3.9. Año 1987 .....</b>	<b>259</b>
<b>3.9.1. Terroríficamente muertos .....</b>	<b>259</b>
<b>3.9.2. Jóvenes ocultos.....</b>	<b>268</b>
<b>3.9.3. Los viajeros de la noche.....</b>	<b>277</b>
<b>3.9.4. El príncipe de las tinieblas .....</b>	<b>288</b>



<b>3.10. Año 1988 .....</b>	<b>299</b>
<b>3.10.1. Muñeco diabólico .....</b>	<b>299</b>
<b>3.10.2. La serpiente y el arcoíris.....</b>	<b>306</b>
<b>3.10.3. Están vivos .....</b>	<b>318</b>
<b>3.11. Año 1989 .....</b>	<b>326</b>
<b>3.11.1. Cementerio viviente .....</b>	<b>326</b>
<b>3.11.2. Society .....</b>	<b>337</b>
<b>4. INFLUENCIAS Y REMEMBRANZAS EN LA CULTURA CONTEMPORÁNEA .....</b>	<b>351</b>
<b>5. CONCLUSIONES.....</b>	<b>358</b>
<b>6. BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>364</b>
<b>6.1. Publicaciones bibliográficas .....</b>	<b>364</b>
<b>6.2. Webs citadas.....</b>	<b>370</b>
<b>6.3. Películas citadas.....</b>	<b>371</b>

## **Agradecimientos**

A mis directores, por ponérmelo tan fácil.

Al doctor Antonio Míguez Santa Cruz, por animarme a dar el paso. Sin él, esto nunca hubiera sido posible.

Al profesor Francisco García Gómez, gracias a cuya ayuda, ánimos y apoyos me inicié en el mundo del análisis de la música cinematográfica. Que la tierra te sea leve, Pancho. Aquí también hay un poquito de ti.

A mi familia, por inculcarme desde siempre la pasión por el cine y la música. Y por tanto y tanto apoyo desinteresado.

A mi pareja, por estar siempre a mi lado. A Nora, por regalarme su compañía.

Y por último, a todos aquellos creadores de cine y música que han hecho que mi vida tenga un poco más de sentido.



**TÍTULO DE LA TESIS:** La música en el cine de terror estadounidense de los 80: procedimientos, derivaciones y concomitancias.

**DOCTORANDO:** Carlos Rodríguez Hervás.

### **INFORME RAZONADO DE LOS DIRECTORES DE LA TESIS**

La tesis doctoral realizada por D. Carlos Rodríguez Hervás posee las características necesarias que hacen pertinente su defensa pública ante tribunal. Su investigación se adentra en terrenos aún no lo suficientemente explorados por la comunidad científica, poniendo el foco en una cinematografía que, a pesar de ser muy influyente, también ha sido especialmente poco atendida en los diversos estudios relativos a la música en el cine.

Es destacable la dificultad intrínseca que plantea el asunto de la multidisciplinariedad en el ámbito abordado, que explica en parte esta poca atención previa a la materia. D. Carlos Rodríguez Hervás hace buena su sólida formación cinematográfica y musical para abordar sus análisis con el rigor científico exigible.

En su trabajo, destaca la profusa bibliografía consultada, recopilando una serie de referencias clave que podrán servir de guía para futuras aproximaciones a la materia en cuestión, incluyendo en esta consideración tanto al cine de terror en general como al análisis de la música en el cine.

La extensa filmografía objeto de análisis en esta tesis supone una muestra fehaciente del esfuerzo realizado a la hora de explicar con la mayor de las precisiones cómo era el panorama compositivo para cine en esta época, deteniéndose especialmente en aspectos relacionados con la estética, la semiótica y las funciones estructurales de las diferentes músicas.

Por último, es preciso señalar que esta tesis ya ha hecho emerger algunos resultados, plasmados en comunicaciones en Congresos doctorales, Encuentros multidisciplinarios de carácter internacional y participación en obras colectivas en torno a la materia.

Por todo ello, se autoriza la presentación de la tesis doctoral.

Córdoba, a 9 de febrero de 2021

Firma de los directores

Fdo.: Ana Melendo Cruz

Fdo.: Antonio Míguez Santa Cruz

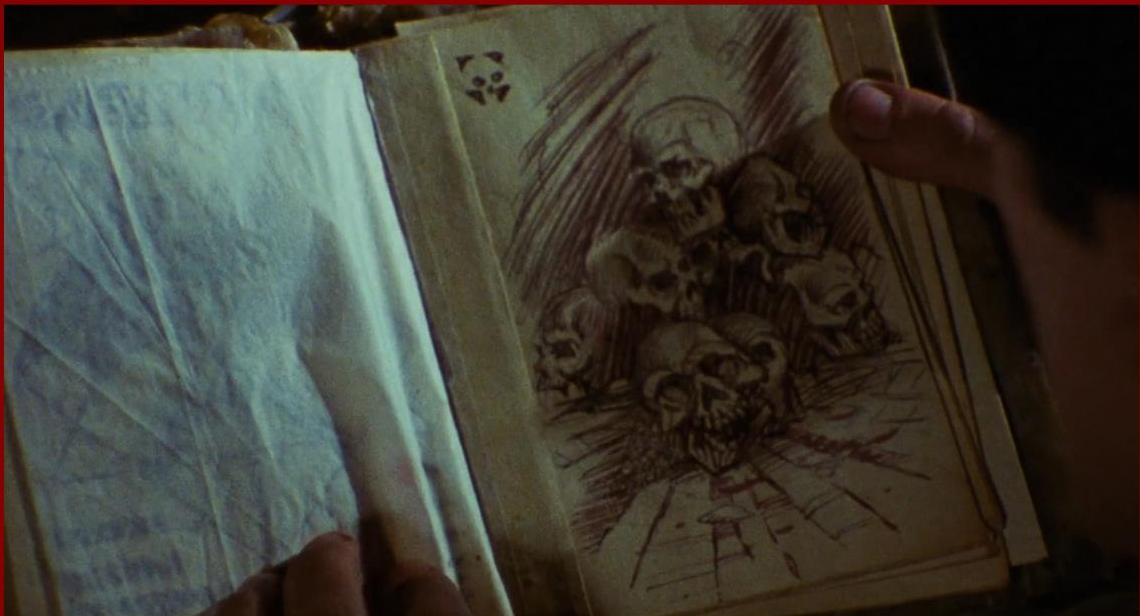
MELENDO  
CRUZ ANA  
MARIA -  
34003022Y

Firmado digitalmente  
por MELENDO CRUZ  
ANA MARIA -  
34003022Y  
Fecha: 2021.02.09  
19:42:18 +01'00'

*Hacer una banda sonora va sobre todo de sensaciones. Es como tener una alfombra para una escena. A veces son cosas muy sencillas. Puede que no sea brillante y no requiera mucho talento: una larga nota descendente, una repetición de acordes... Pero hace que prestes atención a la pantalla. Y de eso se trata: de obligarte a ver y a escuchar la película.*

**John Carpenter**

# INTRODUCCIÓN



*Posesión infernal*

## 1. INTRODUCCIÓN

Son varias las circunstancias favorables conducentes a la realización del presente trabajo. Por un lado, los estudios sobre música en el cine requieren una formación multidisciplinar evidente, que ha dificultado históricamente el acercamiento a la materia por parte de los académicos. Por suerte, mi formación como musicólogo y pianista se ha podido ver completada con estudios específicos sobre cinematografía, así como con una labor en la crítica cinematográfica que me ha llevado, durante años, a acudir como crítico de prensa a algunos de los más afamados festivales de cine de España.

Por otro lado, aunque hoy día ya podríamos negar esta afirmación, el cine de terror es un género minusvalorado (quizás, el que más) dentro de todo el conglomerado de géneros cinematográficos. En cualquier caso, lo podríamos seguir considerando como un interés de nicho, sobre todo si nos ceñimos al ámbito académico, como veremos al analizar el estado de la cuestión. No así, desde luego, si hablamos del interés del público. Ejemplo patrio de esto último lo podemos encontrar en el enorme y creciente número de asistentes a cada nueva edición del *Festival Internacional de Cinema Fantàstic de Catalunya*, que si bien vive un aperturismo cada vez mayor en sus planteamientos y premios otorgados, en lo que a diversidad genérica se refiere, en su origen estuvo el ser un festival consagrado eminentemente al cine de terror, y como tal aún se lo reconoce. Películas como *It* (íd. Andy Muschietti, EE. UU., 2017) y su secuela de 2019, ambas entre las más taquilleras en todo el mundo en sus respectivos años, son un buen ejemplo del éxito de un género que se está convirtiendo en un auténtico fenómeno de masas.

En cuanto a refutar su minusvaloración, y si nos atenemos exclusivamente a los ejemplos estadounidenses, sirva como mención el caso paradigmático de *Déjame salir* (*Get Out*. Jordan Peele, EE. UU., 2017), acreedora de uno de los pocos premios Óscar de la historia del género de terror.

Tampoco sería justo decir que uno de los catalizadores en la génesis de este estudio sea ajustarse a las nuevas modas, pero qué duda cabe que un contexto favorable, en el sentido más amplio posible, con una proliferación mayor de recursos y fuentes, facilita un acercamiento a cualquier materia.



Pero, en el caso que nos ocupa, el hecho perentorio más determinante es el gusto personal. Aunque analizaremos el fenómeno en profundidad posteriormente, conviene adelantar que la década de los 80 será una época dorada para el cine de terror, que además está viviendo una segunda juventud con la nueva ola de películas que rebuscan en los viejos moldes ochenteros para ofrecer nuevos productos con aquella vieja alma (también profundizaremos en este extremo). Aquí, no se trata tanto de apelar a la nostalgia, que en según qué casos puede ser un potente enemigo de la razón, como de echar la vista atrás y tratar de entender un poco mejor un fenómeno único desde una perspectiva casi inexplorada: la de la composición musical.

### **1.1. Objetivos e hipótesis**

El fin último de esta tesis es averiguar cómo funciona la música en las películas objeto de análisis (ver apartado 1.5.), desentrañando qué significado aporta la forma musical en cada caso, y estableciendo a su vez unos rasgos comunes derivados del análisis comparativo y semiótico. Partiremos de la hipótesis de que la composición musical para el cine de terror estadounidense de los 80 posee, como otros elementos de esta singular cinematografía, una serie de rasgos diferenciadores más o menos estables, que se van asentando con el avance de la década. Sirviéndonos del análisis pormenorizado de una selección de las películas más representativas de cada año, trataremos de probar esta hipótesis de partida.

Para ello, a su vez, se propondrá un modelo analítico, basado en mis trabajos de investigación previos, y en la bibliografía existente, con el que explicaremos caso por caso, deteniéndonos de manera secuencial en cada corte musical, qué elementos trabajan musicalmente, qué significado aportan en cada escena y cómo se pueden entender determinados procedimientos en su contexto, entendiendo como contextos tanto la propia película como la cinematografía general objeto de estudio.

Aunque sin ser estos el foco principal de la presente tesis, hay una serie de objetivos secundarios derivados, como la contribución a la literatura académica, en un ámbito, como decíamos, poco explorado, focalizando en un género si cabe aún más inexplorado, pero de enorme interés para una parte de la cinefilia. En este sentido, retomando el asunto

del gusto y la idoneidad personal, es una decisión premeditada el centrar mis esfuerzos en un terreno tan marginal, con la misión subsiguiente de ponerlo humildemente en valor.

También será interesante el trabajo de recopilación bibliográfico. Como venimos diciendo, el estudio de la música para cine en general, y de cine de terror en particular, no ha contado con toda la atención que el peso de esta cinematografía (aunque solo fuera a nivel cuantitativo) se podría merecer. A menudo, es difícil encontrar escritos o investigaciones que ayuden a refrendar las tuyas propias, ni tan siquiera a albergar algo de luz ante las eventuales vicisitudes que surgen en el trascurso de cualquier estudio de esta índole. Sirva esta investigación para paliar lo más posible este agujero.

Por otro lado, no se pretende establecer una historia de la composición para cine de terror. Aunque en un apartado posterior indagaremos en el contexto al que se adscriben estas películas, evitaremos reseñas de corte biográfico, aun cuando en muchos de los casos particulares, los profesionales de la composición son figuras ampliamente conocidas (o quizá precisamente por eso) cuya personalidad, al menos como compositores, puede eclipsar una visión de conjunto más o menos homogénea.

Finalmente, se tratará de demostrar la hipótesis secundaria de que la música para el cine de terror estadounidense ha sido especialmente influyente, hasta el punto de que encontramos remembranzas no solo en el cine actual sino también en el ámbito compositivo extracinematográfico.

## 1.2. Estado de la cuestión

La convergencia de disciplinas aún no es tan habitual como parece<sup>1</sup>, y en el ámbito académico, aunque son cada vez más numerosos, todavía cuesta encontrar estudios dedicados a analizar en profundidad cuestiones relacionadas con la música en el cine. La musicología ha sido reticente históricamente a esta materia, por considerar a la música cinematográfica “inferior” a la música culta, absoluta, o como se quiera denominar a aquella no compuesta para servir a otro fin que no sea ella misma (aunque música programática, o funcional, ha habido siempre en el contexto de la “música culta”). En

---

<sup>1</sup> Falcó reflexiona sobre ello en FALCÓ, Josep Lluís i. “La interdisciplinariedad: ¿un inconveniente para el patrimonio musical cinematográfico?”. *El patrimonio musical de Andalucía y su relación con el contexto ibérico*. Universidad de Granada, 2008, pp. 171-190.

este sentido, cabe destacar que en los últimos años estamos asistiendo a un aperturismo creciente que nos lleva a que la mayoría de bibliografía consultada sea muy reciente, como parte de un desarrollo «vertiginoso», como nos recuerda Guido Heldt<sup>2</sup>.

Encontramos tesis como la de Mark Brownrigg<sup>3</sup>, que analiza en profundidad cómo los diferentes géneros cinematográficos determinan la manera de componer en el cine hollywoodiense, o la fantástica y más reciente tesis de Juan Urdániz<sup>4</sup>, que no solo presenta una serie de análisis de música en el cine muy interesantes, sino que además establece un minucioso estudio del estado de la cuestión apoyado en una completísima bibliografía sobre el tema. Esta última tesis nos servirá de faro en muchos lugares, aunque diferiremos en cuanto al modelo analítico, por ser también diversos nuestros objetivos globales.

Algunos artículos de Josep Lluís i Falcó le dedican su atención al hecho analítico en sí de la música para cine. En *Paràmetres per a una anàlisi de la banda sonora musical cinematogràfica*<sup>5</sup>, el autor reflexiona en torno a las dificultades metodológicas a la hora de abordar este tipo de análisis, ofreciendo ideas para definir el estilo visual de los compositores, y completa su estudio con un ejemplo sobre *En busca del arca perdida* (*Riders of the Lost Ark*. Steven Spielberg, EE. UU., 1981). Sin embargo, no profundiza en la importancia del análisis estructural de la música en función de la imagen, algo que Urdániz sí remeda.

La tesis de González Villalibre acuñará un nuevo término a aplicar en el análisis musical para cine: el de “música explícita”. Para él, música explícita es «aquella que cumple la función de aportar información complementaria, o reforzar la presentada en pantalla, de una manera rápida y directa, siempre a través de mecanismos que apelan directamente a la cultura musical (en nuestro caso occidental) y a ciertas asociaciones instrumentales, armónicas y rítmicas que el espectador puede realizar fácilmente desde su butaca. A través de este método, e intentando siempre crear un discurso musical pleno, el compositor puede aportar (...) mucha información en muy poco tiempo»<sup>6</sup>. En nuestro

---

<sup>2</sup> HELDT, Guido. *Music and Levels of Narration in Film: Steps Across the Border*. Intellect Books, Bristol, 2013.

<sup>3</sup> BROWNRIGG, Mark. *Film Music and Film Genre*. University of Stirling, 2003.

<sup>4</sup> URDÁNIZ, Juan. *Estudio y modelo analítico de la banda sonora original de la saga de películas “La guerra de las galaxias” (episodios I a VI)*. Universidad Pública de Navarra, 2016.

<sup>5</sup> FALCÓ, Josep Lluís i. “Paràmetres per a una anàlisi de la banda sonora musical cinematogràfica”. *D’art*, 1995, pp. 169-186.

<sup>6</sup> GONZÁLEZ VILLALIBRE, Alejandro. *El compositor José Nieto (1942). El análisis de la música cinematográfica a través del concepto de música explícita*. Departamento de Historia del arte y Musicología, Universidad de Oviedo, 2013, p. 88.

estudio, asumimos su teoría, pues guarda una relación evidente con el análisis semiótico más fundamental del hecho musical, pero no siempre profundizaremos en las causas últimas (para él, es importante describir siempre el contexto cultural) por motivos prácticos.

López Román<sup>7</sup> nos ofrece en su tesis, en cambio, un completísimo estudio metodológico sobre el análisis de música para cine, estandarizando y sistematizando el uso de la mayoría de términos conocidos para describir el hecho que él denomina “musivisual”.

El trabajo doctoral de Morales Navarro<sup>8</sup> no solo aborda el valor sincrético de la unión música-cine, sino que se encarga de apostar por una visión pedagógica, advirtiendo la necesidad de que se impartan clases sobre música específicamente orientadas a valorarla en relación al hecho cinematográfico. Al estudiar esta unión sincrética, la autora se remonta a los orígenes mismos de la música.

De la tesis de Relova Quinteiro<sup>9</sup> podemos destacar su análisis en torno a la función de la música cinematográfica preexistente y su relación con la narrativa, pero en lo que respecta a nosotros y nuestros objetivos, se trata de un aspecto demasiado específico, si bien válido en su contexto.

Más cercana a nuestro foco, por su carácter amplio en el que se explora la música en la cinematografía de un país concreto en décadas concretas, es la tesis de Vesga Naranjo<sup>10</sup>. Como en nuestro caso, en esta tesis se aborda el análisis musical partiendo de materias como la semiótica, la musicología o la psicología de la música, aunque su objeto de estudio es evidentemente distinto.

No son pocos los libros editados en España que tienen en cuenta, de una u otra forma, la composición musical para cine. Encontramos ejemplos recientísimos y muy interesantes

---

<sup>7</sup> LÓPEZ ROMÁN, Alejandro. *Análisis musivisual: una aproximación al estudio de la música cinematográfica*. Departamento de Filosofía moral y política, Universidad de Educación a Distancia, 2014.

<sup>8</sup> MORALES NAVARRO, Gisela. *La música en el cine: su valor sincrético y educativo*. Universitat Jaume I, 2014.

<sup>9</sup> RELOVA QUINTEIRO, Roberto. *La música clásica y la narración fílmica en la obra de Pedro Almodóvar*. Universidade de Vigo, 2015.

<sup>10</sup> VESGA NARANJO, Catalina. *Las vanguardias musicales en el Nuevo Cine Español (60s, 70s, 80s). Percepción y universales culturales a través del análisis de sus bandas sonoras*. Universidad Complutense de Madrid, 2015.

en autores como Sergio Lasuén<sup>11</sup> o las dos variadas recopilaciones de Letra de palo<sup>12 13</sup>, pero en ninguno de ellos se abordan asuntos que repercutan directamente al género de terror, que consideramos posee características propias.

Por otro lado, y aunque sí que son muy numerosos los estudios sobre el cine de terror en general, estos, como ocurre en la mayoría de ensayos sobre cine, pasan de soslayo por el tema de la música, no siendo este su principal foco.

En cuanto a monográficos que dediquen su atención a la música en el cine de terror, la colección de ensayos editados por Neil Lerner<sup>14</sup> resulta enriquecedora por la amplitud de temáticas abordadas. El libro de Philip Hayward<sup>15</sup> ofrece, por su parte, una visión mucho más general del fenómeno, abordando análisis de músicas de películas especialmente relevantes en la historia del género, como *Psicosis* (*Psycho*. Alfred Hitchcock, EE. UU., 1960) o *El exorcista* (*The Exorcist*. William Friedkin, EE. UU., 1973). Otros, como el monográfico de Randall D. Larson<sup>16</sup> abordan subtemáticas que no nos conciernen de manera directa para nuestro objeto de estudio, pero plantean una interesante manera de acercarse al análisis de músicas relacionadas con el ámbito terrorífico. Por supuesto, ninguno está editado en España.

Más numerosa es la literatura dedicada específicamente a algunas de las películas objeto de análisis. De hecho, su existencia es una muestra más de su relevancia cinematográfica y patrimonial, convertidas en muchos casos en auténticos objetos de culto por una parte de la cinefilia. Podemos encontrar monográficos en castellano sobre *Viernes 13* (*Friday the 13<sup>th</sup>*. Sean S. Cunningham, EE. UU., 1981), *Posesión infernal* (*Evil Dead*. Sam Raimi, EE. UU., 1981), *Poltergeist: Fenómenos extraños* (*Poltergeist*. Tobe Hooper, EE. UU., 1982) o *Pesadilla en Elm Street* (*A Nightmare on Elm Street*. Wes Craven, EE. UU., 1984), además de completos repases a las filmografías de autores destacados como John

---

<sup>11</sup> LASUÉN, Sergio. *La armonía en las bandas sonoras del cine español de los noventa*. Investigación y Publicación, España, 2018.

<sup>12</sup> ARCE, Julio y FRAILE, Teresa. *Música y medios audiovisuales: Análisis, investigación y nuevas propuestas didácticas. Volumen I*. Letra de palo, España, 2017.

<sup>13</sup> MIRANDA, Laura y SANJUÁN, Ramón. *Música y medios audiovisuales: Análisis, investigación y nuevas propuestas didácticas. Volumen II*. Letra de palo, España, 2017.

<sup>14</sup> LERNER, Neil. *Music in the Horror Film: Listening to Fear*. Routledge, Nueva York, 2010.

<sup>15</sup> HAYWARD, Philip. *Terror Tracks: Music, Sound and Horror Cinema*. Equinox, Londres, 2009.

<sup>16</sup> LARSON, Randall D. *Music from the House of Hammer: Music in the Hammer Horror Films, 1950-1980*. Scarecrow Press, Maryland, 1996.

Landis, George A. Romero o John Carpenter. En todos los casos, tratándose de libros que abordan películas en su conjunto, las menciones a las músicas son casi anecdóticas.

Aunque hemos mencionado no pocas publicaciones, es importante tener en cuenta que la dispersión de materias y focos es lo suficientemente grande como para que nuestro campo de trabajo específico se pueda aún considerar muy inexplorado (en según qué disciplinas, solo abordar un estado de la cuestión relativamente completo podría ocupar una tesis doctoral completa). En cuanto al ámbito académico, aun podemos encontrar algún trabajo en castellano más, de grado<sup>17</sup> y máster<sup>18</sup>.

Así, y en función de esta exigua bibliografía sobre la materia de estudio (recordemos, la música en el cine de terror), esta tesis pretende también servir de impulso para que futuros investigadores tengan en cuenta otros aspectos que, por asuntos de concreción, no han podido ser aquí abordados, ya sean otras décadas, otros países u otros géneros cinematográficos.

### 1.3. Metodología

Tomaremos como referencia, en primer lugar, manuales de análisis cinematográfico fundamentales, como el de David Bordwell y Kristin Thomson<sup>19</sup>, o el español de Pedro Poyato<sup>20</sup>, cuyo conocimiento y dominio se torna necesario en cualquier trabajo de estas características.

La metodología de trabajo que seguiremos durante el grueso de la tesis será la del análisis sistemático de las músicas presentes en las películas delimitadas como objeto de estudio. Con base en mis trabajos previos, y en el método de trabajo que de ellos deriva, estableceremos una estructura cronológica que facilite la ordenación y consulta de cada película, permitiendo a su vez una visión evolutiva y de conjunto más acorde con la realidad histórica de las distintas cintas.

---

<sup>17</sup> ESCALANTE, Daniela y GUERRERO, Carolina. *La música en el cine de terror: “La profecía” (1976) y “El conjuro” (2013)*. Universidad de La Sabana, Colombia, 2018.

<sup>18</sup> RODRÍGUEZ, Carlos. *La música en las películas de John Carpenter*. Universidad de Córdoba, España, 2015.

<sup>19</sup> BORDWELL, David y THOMSON, Kristin. *El arte cinematográfico*. Paidós, Barcelona, 2002.

<sup>20</sup> POYATO, Pedro. *Introducción a la teoría y análisis de la imagen “fo-cinema-tográfica”*. Grupo editorial universitario, Granada, 2006.



Aunque autores como Ronald H. Sadoff<sup>21</sup> defienden que el análisis de una banda sonora ha de abarcar también su proceso de producción, pasaremos de soslayo por determinadas circunstancias contextuales, salvo que dicha circunstancia sea de relevancia crucial para explicar el fenómeno, como la moda del empleo del sintetizador como instrumento durante la década de los 80.

En cuanto al marco teórico al que nos adscribiremos, y tomando como referencia el magnífico compendio efectuado por Urdániz en su tesis, trataremos de ajustarnos a la visión funcionalista de la música para cine, empleando como base los trabajos de Chion<sup>22</sup> y Xalabarder<sup>24</sup>. De estos últimos, extraeremos la mayoría de términos y nomenclaturas empleadas durante los análisis, sobre todo en lo referido a los tipos de músicas en función de su contexto cinematográfico y a la distribución musical.

A este respecto, Urdániz huye deliberadamente en su tesis de emplear el término “incidental” para referirse a aquella música que, por su aplicación, no sucede en la diégesis fílmica, prefiriendo los términos “extradieética” o “no diegética”. En nuestro caso, usaremos indistintamente ambos términos, con preferencia por “incidental” por venir apoyado por suficiente literatura, no considerando relevante el argumento que ofrece Urdániz de la definición del término en la RAE, que no recoge un uso aplicado a este contexto.

También al contrario que Urdániz, mantendremos vigente la jerarquización de temas delimitada por Xalabarder y partiremos de ella de base, pues en muchos de nuestros casos sí es un sistema válido y, en aquellos en que esta visión no se termine de amoldar del todo al funcionamiento musical, la soslayaremos o nos ajustaremos a un modelo más narrativo o lineal. Dicho de otra forma, emplearemos su sistema como base y, si alguna película, por sus características, no termina de ajustarse, nos saldremos de él en los lugares en que sea conveniente, con la misión principal de hacer más entendible al lector cómo trabaja la música en uno u otro momento en cada ejemplo.

---

<sup>21</sup> SADOFF, Ronald H. “The role of the music editor and the ‘temp track’ as blueprint for the score, source music, and source music of films”. *Popular Music* vol. 25:2, 2006, pp. 165-183.

<sup>22</sup> CHION, Michel. *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Paidós, Barcelona, 1993.

<sup>23</sup> CHION, Michel. *La música en el cine*. Paidós, Barcelona, 1997.

<sup>24</sup> XALABARDER, Conrado. *Música de cine. Una ilusión óptica*. LibrosEnRed, 2006.

Sí estamos de acuerdo, en cambio, con su diferenciación musical entre “motivo” y “tema”, un problema de la musicología estadounidense señalado por Sergio Miceli<sup>25</sup>. Como Urdániz, consideramos que “motivo” es una breve sucesión de sonidos que puede llegar a ser divisible en unidades discrecionales mínimas llamadas “células”, mientras que “tema” es una estructura melódica, horizontal, de sentido completo e identidad relevante. Pondríamos la única objeción en el carácter que lo define como “melódico” *sine qua non*, pues, y sobre todo en el género que abordamos, en no pocas ocasiones el carácter melódico se pierde casi en su totalidad en favor de un carácter textural o simplemente atmosférico, manteniendo aun así un sentido completo.

En la tesis de Vesga Naranjo, mencionada en el estado de la cuestión, curiosamente, se mantiene la indistinción entre los términos “música” y “banda sonora”. Se trata de un asunto que viene de muy lejos y que es amplia y culturalmente aceptado, no censurable. Urdániz soslaya el problema semántico manteniendo la indistinción y acudiendo a autores como Russell Lack<sup>26</sup> para apoyar su decisión. Sin embargo, él mismo entiende que puede ser un punto conflictivo, y acude a la cita de Deleuze, que establece que “banda sonora” comprende «al menos (...) palabras, ruidos, músicas»<sup>27</sup>.

En esta última línea, en nuestra tesis sí haremos la distinción pertinente, pues en muchos momentos convendrá atender a cómo se comporta la música en función de la mezcla sonora, dentro del conglomerado que es la banda sonora, en la que también se incluyen los diálogos, los sonidos ambientales y los efectos de sonido, estos últimos de especial relevancia en el cine de terror, como nos recuerda Heather Emmett<sup>28</sup>.

Al inicio de la sección de Análisis detallaremos aún más el método de trabajo y la estructura seguidos para analizar cada película, pero es importante reseñar que emplearemos un modelo que no usará de base partituras escritas. Lawrence Morton<sup>29</sup> sería pionero en esta práctica, pero, a pesar de sus importantes aportaciones descriptivas, cometerá un error que otros muchos mantendrán después: referirse a la música sin tener en cuenta su contexto cinematográfico. En nuestro caso, partiremos de una consideración

---

<sup>25</sup> MICELI, Sergio. *Film music: History, aesthetic-analysis, typologies*. Ricordi/LIM, Milán, 2013.

<sup>26</sup> LACK, Russell. *Twenty Four Frames Under: A Buried History of Film Music*. Quartet Books, Londres, 1997.

<sup>27</sup> DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Paidós Ibérica, Barcelona, 2001.

<sup>28</sup> EMMETT, Heather. *Sounds to Die For: Speaking the Language of Horror Film Sound*. Flaithulach Limited, 2010.

<sup>29</sup> MORTON, Lawrence. “The Music of ‘Objective: Burma’”. *Hollywood Quarterly*, vol. 1 issue 4, 1946.

unitaria, en la que la música siempre va a poseer una función (aunque esta sea neutra) que ha de estudiarse en relación a las imágenes. En muchos casos, una misma música es resignificada a través de lo que ocurre en pantalla, en diferentes momentos de una misma película. En otros, es importante entender la función estructural que juegan las diversas apariciones, atendiendo a secuencias de apertura/presentación, momentos climáticos o simples transiciones.

En cualquier caso, a pesar de no contar con partituras de manera premeditada, ofrecer, en casos puntuales, descripciones musicales más detalladas (cómo es el perfil melódico característico de un *leitmotiv* determinado, cómo se emplea la variación de compás, cómo se juega con los distintos lenguajes compositivos...) enriquecerá las conclusiones que se puedan extraer del análisis y nos ayudará a establecer conclusiones basadas en eventuales ideas comunes, tropos, o cuestiones que tengan que ver con aspectos de la técnica compositiva y su mayor o menor efectividad dentro de un filme determinado.

A este respecto, cabe destacar una problemática inherente a este tipo de análisis musicales, que se acrecienta al unirla al hecho cinematográfico: la dificultad para describir la música y sus funciones con palabras. Toda vez que el disfrute estético, del que forma parte la audición musical, posee un fuerte componente subjetivo, adjetivar el comportamiento del sonido no solo puede llegar a ser arbitrario sino que nos puede hacer incurrir en malentendidos. A este respecto, partimos de la base de que dos analistas cualesquiera del hecho artístico nunca se van a poner de acuerdo al 100%; teniendo en cuenta esto, se intentarán ofrecer descripciones lo más neutras posibles, sin que de ellas trasluzca una opinión basada en gustos, lo cual sería circunstancial y poco científico.

Pero, como venimos diciendo, esta tarea no es tan sencilla cuando se trata de definir un tema musical, o incluso gradarlos en función de su mayor o menor adscripción genérica, dado el caso. En primer lugar, existe el problema de la polisemia, que puede llevar a malentendidos, muchos de los cuales se producen precisamente por la multidisciplinariedad del objeto de análisis. No es lo mismo un tema musical que un tema cinematográfico. De la misma forma, una música puede estar en un tono determinado (la menor, sol mayor, etc.) pero poseer un tono oscuro en su relación con la imagen o la narración. Este tono, además, se puede “modular”, y la palabra ofrece polisemia en ambos sentidos (cambiar a otra tonalidad musical, o subvertir el tono, de oscuro a cómico, por seguir con el ejemplo). Incluso, puede que ambas cosas estén relacionadas: tono menor

cualquiera, en relación a un tono musical oscuro. Y ya hemos abordado el caso de la palabra “motivo”.

También la palabra “partitura” puede inducirnos a error por su polisemia. Partiendo de la base del no empleo de partituras escritas, como especificamos a continuación, nuestro uso del término es sinónimo de “música”, en referencia a las composiciones originales de cada músico, hayan sido escritas en una partitura o no.

Para franquear estos problemas, no queda más remedio que atender a la precisión descriptiva y al enriquecimiento del contexto. Por eso, durante los análisis, se prefiere un estilo más eminentemente redactado que esquemático, a pesar de que este último extremo pudiera ofrecer más facilidades visuales. En defensa de este modelo elegido, en nuestra metodología de trabajo hemos optado por enriquecer con reflexiones y aportaciones, en torno al hecho musical cinematográfico (y en múltiples ocasiones, también su contexto temático y/o narrativo), el cuerpo de cada análisis, si bien, como veremos luego, al final de cada uno ofrecemos una recapitulación con las principales conclusiones. De esta forma, la lectura pormenorizada y completa de cada análisis es menos estéril, y posee un interés intrínseco, más allá del meramente descriptivo, facilitando la comprensión de la materia objeto de estudio.

Algunas tesis doctorales, como la de José Miguel Sanz<sup>30</sup> sobre el compositor Miguel Asins Arbó, han defendido una visión analista más en bloque, con inclusión de partituras y delimitaciones temporales precisas. Para los propósitos que nosotros perseguimos, se ha optado por la vía contraria. Aunque la división por cortes (o *cues*, término inglés que sistemáticamente mantienen algunos estudiosos como Gonzalo Díaz<sup>31</sup>) es mantenida, se ha preferido la descripción dramática<sup>32</sup> de las escenas para delimitar cada corte, ofreciendo así una lectura más natural y facilitando el entendimiento del argumento al lector en cada caso.

---

<sup>30</sup> SANZ GARCÍA, José Miguel. *Miguel Asins Arbó, música y cinematografía. Análisis músico-visual de sus composiciones en la filmografía de Luis García Berlanga*. Departament de Filosofia, Universitat de Valencia, 2008.

<sup>31</sup> DÍAZ YERRO, Gonzalo. *El análisis de la música cinematográfica como modelo para la propia creación musical en el entorno audiovisual*. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2011.

<sup>32</sup> Según la descripción terminológica por la cual entendemos como “drama” la historia narrada representada a través de la acción, acuñada por Cohan y Shires en COHAN, Steven y SHIRES, Linda M. *Telling Stories. A Theoretical Analysis of Narrative Fiction*. Routledge, Londres, 1988.

Como Urdániz, nosotros entenderemos la narrativa musical a través de la idea de isomorfismo desarrollada por Juan Miguel González Martínez: «Cuando se perciben sucesivamente dos fenómenos diferentes pero similares se tiende a concebir un proceso de cambio que ha llevado del primero al segundo, lo que trae consigo la idea de derivación o causalidad que proporciona al discurso una evolución lógica peculiar. (...) Esto supone la percepción de la estructura musical como una representación narrativa de la experiencia humana sobre la base de sus propiedades dinámicas»<sup>33</sup>. Por ello pensamos que la descripción sistemática favorece una organicidad más natural, más cercana al hecho narrativo real de las películas.

Pero prescindir de partituras puede conducirnos a otro problema específico: la falta de precisión a la hora de definir determinadas músicas. Este es un problema que se puede ver acrecentado con las nuevas músicas, especialmente las desarrolladas durante los años 80, en que despunta la música electrónica, con sus nuevos instrumentos. En ocasiones, no es fácil determinar cuáles de las posibles tímbricas que puede exhibir un sintetizador es exhibida, o ni tan siquiera si un instrumento está sintetizado o no lo está. Para el caso que nos ocupa, será un problema que sortharemos, precisamente, a través del estilo descriptivo y preeminentemente redactado que hemos elegido. Toda vez que el sintetizador ofrece la posibilidad de combinar varios sonidos y modificar múltiples aspectos sonoros de cada timbre, consideramos que una aproximación descriptiva (es decir, si un sonido es de tipo *strings*, de tipo *pad*, de tipo *sawtooth*, de tipo *synth bass*, si posee un efecto determinado, etc.) es más que suficiente, en lo que tiene que ver con nuestros objetivos últimos.

Consideramos, en cambio, más relevante atender al carácter de cada sonido, a su comportamiento y a su combinación con la imagen. Para nosotros, es más importante determinar y establecer si, por ejemplo, un *pad* se comporta como un colchón, mero fondo que apoya textura y atmósfera, o con carácter melódico-temático, que si se trata de un tipo de *pad* combinado con otros sonidos o, más allá, concretar entre los diversos tipos de *pads* existentes en los distintos instrumentos, tarea prácticamente imposible y, al mismo tiempo, estéril, a nuestro modo de ver.

A este respecto, en la mayoría de casos, se ha preferido mantener la nomenclatura original en inglés, pues son los términos con que describen sus timbres prácticamente todas las marcas comerciales de instrumentos electrónicos y, al mismo tiempo, ofrecemos una

---

<sup>33</sup> GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel. *Semiótica de la música vocal*. Universidad de Murcia, 2007.

diferenciación evidente y más clara con los instrumentos acústicos (“cuerdas” frente a *strings* de sintetizador, por ejemplo).

## 1.4. Fuentes

En cuanto a las fuentes, ya hemos mencionado en los apartados Estado de la cuestión y Metodología algunos estudios de relevancia central, que tomaremos como base, pero cabe reseñar que es también muy importante tener un conocimiento lo más amplio posible del contexto cinematográfico al que se adscribirá nuestro objeto de estudio. A este respecto, será crucial acudir a las propias películas y cinematografías, manejando un espectro lo más amplio posible, sobre todo en lo referente al cine de terror. Aunque el objeto de estudio estará delimitado por cuestiones de practicidad, el manejo de un fondo fílmico lo más amplio posible permitirá establecer conexiones y derivaciones, no ya solo entre las propias películas analizadas, sino también entre aquellas cuyo análisis aquí no ha tenido cabida pero responden a características similares o se enmarcan en el mismo ámbito histórico y cinematográfico.

No son pocos los casos en que encontraremos una sorprendente fuente de información, en la línea de nuestro campo de interés, en diversos filmes documentales, ya sean estos repastos filmográficos o incluso *making of* de las películas analizadas. En estos últimos son frecuentes las apariciones de fuentes humanas fiables sobre la materia, ya sean directores, productores, o los propios compositores musicales.

Por otro lado, para los datos sobre año y país de producción de cada cinta, así como información en torno a equipos técnicos o actores, una buena fuente de información son las principales bases de datos cinematográficos en línea: IMDb<sup>34</sup> y, en España, Filmaffinity<sup>35</sup>. Eso sí, su consulta no deberá soslayar en ningún caso la búsqueda de datos en los títulos de crédito de cada película, la fuente primordial y más fiable para este fin, tan solo fuera para corroborar los datos vertidos en estos repositorios. En no pocas ocasiones, estas webs presentan errores que no se corresponden fidedignamente con la realidad (por ejemplo, con los años de producción), si bien este extremo no suele ser habitual en las películas más populares. Sea como fuere, atendiendo a los créditos, sobre

---

<sup>34</sup> <https://www.imdb.com/>

<sup>35</sup> <https://www.filmaffinity.com/es>



todo los finales, se enriquece la información técnica sobre cada película, encontrándonos casos en los que se mencionan, en lo que nos ocupa, colaboraciones musicales que no aparecen reflejadas en sus correspondientes fichas en línea.

Los repositorios en línea para la difusión y alojamiento de conocimiento científico, como Dialnet<sup>36</sup>, también favorecen notablemente la búsqueda de fuentes bibliográficas y artículos en revistas especializadas. Aunque, como venimos diciendo, no se trata de una materia, la de la música para cine, demasiado explorada, gracias a estas herramientas en línea podemos encontrar multitud de artículos relacionados, para lo que nos interesa, con el cine y el género de terror.

## 1.5. Objeto de estudio

La primera disyuntiva surgida al abordar un estudio de estas características nace al tratar de delimitar cuál será el objeto de estudio. Como la intención de la presente tesis es tratar de explicar cómo funciona la música en las películas de terror estadounidenses de la década de los 80, labor que posa su mirada en un terreno cuando menos amplio, hay varios aspectos que conviene delimitar, y casi todos emanan del propio título. Vayamos por partes.

En primer lugar, conviene definir qué músicas se analizarán. Dentro de cada película, traeremos a colación, corte por corte, aquellos instantes en que aparezcan manifestaciones musicales, ya sea su aplicación diegética o incidental, o su origen preexistente, original o adaptado. En este sentido, una excepción que sí hemos nos hemos marcado es la de películas especialmente ligadas a la música preexistente y/o adaptada, como es el caso de *El resplandor* (*The Shining*. Stanley Kubrick, EE. UU., 1980), cuyo análisis bien podría otorgarnos nociones del empleo estructuralista de la música, pero no respondería al objetivo último del presente estudio, que es trazar un panorama genérico sobre cómo se componía en aquella época, no solo cómo se usaba la música<sup>37</sup>. Sí se han abordado

---

<sup>36</sup> <https://dialnet.unirioja.es/>

<sup>37</sup> No obstante, para ampliar información sobre esta película, conviene acudir a la, en este caso concreto sí, numerosa bibliografía. Como ejemplo, el capítulo del autor Jeremy Barham en HAYWARD, Philip. *Terror Tracks: Music, Sound and Horror Cinema*. Equinox, Londres, 2009, pp. 137-170.

ejemplos mixtos, como será el caso de *Un hombre lobo americano en Londres* (*An American Werewolf in London*. John Landis, EE. UU., 1981).

En segundo lugar, la cuestión genérica. A este respecto, hemos decidido mantener una visión lo más abierta y amplia posible, aceptando que en la década que estamos estudiando comenzaron a proliferar películas que hacían de la mezcla de géneros una señal de identidad. El terror ya no es un compartimento estanco, que como mucho podía contener algunos elementos ligados a lo fantástico y a la ciencia ficción. Al contrario, cada vez más producciones mezclarán lo terrorífico con lo dramático, con el *thriller* o, más radical pero no inhabitual, con la comedia. Por ello, hemos considerado “de terror” películas de clara intención cómica o paródica, pero que combinan en su hacer suficientes elementos cinematográficos pertenecientes a este género como para poder ser consideradas también como tal. Un ejemplo de este extremo será *Gremlins* (í.d. Joe Dante, EE. UU., 1984).

En general, prevalece la aceptación de que una película puede contener en su estructura y sus diversos aspectos cinematográficos (y ello incluye a la música) elementos alusivos a varios géneros y, por tanto y en definitiva, “ser” de varios géneros a la vez. Sobre este extremo, y su ligazón con la música, reflexionará Brownrigg en su tesis<sup>38</sup>.

El problema prosigue a la hora de delimitar qué son películas estadounidenses. A este respecto, hemos atendido como principal criterio a la nacionalidad de producción de cada película. Documentales como *In Search of Darkness* (í.d. David A. Weiner, EE. UU., 2019) abordan la visión del cine de terror de los 80 desde una perspectiva sutilmente apropiacionista. Así, en su viaje, por otra parte minucioso, a través de la cinematografía de terror estadounidense de los 80, incluyen también, de manera indistinta, películas de producción canadiense.

Huyendo de ello, y considerando que la filmografía canadiense posee características culturales propias (en muchos casos, determinadas e invisibilizadas por el extraordinario peso de la cultura del país vecino), hemos evitado cintas como *Al final de la escalera* (*The Changeling*. Peter Medak, Canadá, 1980) o *Scanners* (í.d. David Cronenberg, Canadá, 1981). Por otro lado, sí se incluirán películas de producción estadounidense creadas por directores canadienses, como es el caso de *La mosca* (*The Fly*. David Cronenberg, EE.

---

<sup>38</sup> BROWNRIGG, Mark. *Film Music and Film Genre*. University of Stirling, 2003.

UU., 1986) o alguna coproducción de especial relevancia, como la citada *Un hombre lobo americano en Londres*, que posee producción estadounidense y británica.

De orden menor es el problema a la hora de delimitar qué consideramos “década de los 80”. Se trata, a nuestro modo de ver, de un problema cercano a lo semántico, ya que, *stricto sensu*, la década de los 80 arrancaría en 1981 y finalizaría en 1990. Para nuestra labor, hemos tenido en cuenta la visión culturalmente más aceptada y común por la cual nos referiremos a los años 80 a partir de 1980 y hasta 1989<sup>39</sup>.

Se debe considerar, no obstante, que en historia del arte pocas delimitaciones temporales son compartimentos estancos. Las películas de 1979 ya preludian aspectos que se desarrollarán durante los siguientes años, como veremos al abordar los antecedentes en la sección de Análisis con el caso singular de *La noche de Halloween* (*Halloween*. John Carpenter, EE. UU., 1978). Del mismo modo, las películas de 1990 contarán en su mayoría con características habituales en los filmes anteriores, de lo que también sería un buen ejemplo *Gremlins 2: La nueva generación* (*Gremlins 2: The New Batch*. Joe Dante, EE. UU., 1990), que aquí quedará fuera de consideración.

Con todos estos condicionantes, la selección de películas se ha realizado atendiendo a cuestiones de relevancia y de significancia. Los filmes que analizaremos, además de ser relevantes culturalmente dentro de su contexto, poseen características musicales de interés, cuyo análisis permitirá hacernos una idea de cuáles son las derivaciones entre unas películas y otras, qué procedimientos son los más habituales y qué concomitancias, características comunes, encontramos entre ellas y otras no analizadas pero delimitadas por el mismo contexto. Ante la necesidad de elegir y acotar, se han favorecido, en general, aquellas con cierta complejidad musical, en detrimento de aquellas cuya partitura es demasiado escueta o apenas nos permite aportar conclusiones relevantes.

Lo cual no quiere decir, no obstante, que no se hayan tenido en cuenta casos particulares o películas cuyas músicas no se rijan por los axiomas más característicos, siempre que estas hayan poseído especial relevancia en el marco en el que ponemos el foco. Consideramos que atender a la existencia de determinados casos, como *El ansia* (*The Hunger*. Tony Scott, EE. UU., 1983) o *Masacre en Texas 2* (*The Texas Chainsaw*

---

<sup>39</sup> Consideración que avala incluso el Diccionario panhispánico de dudas en su definición de “década”.

*Massacre Part 2*. Tobe Hooper, EE. UU., 1986) es importante para labrarnos una imagen completa de esta cinematografía, y de las distintas maneras de componer música en ella.

Por último, algunos casos plantean la problemática de las versiones. Algunas películas poseen varios montajes, con diversa cantidad de metraje, o con la estructura alterada. Mencionaremos cada caso cuando esto ocurra, pero elegiremos solamente una de ellas para su análisis, con una justificación pertinente según proceda. Una eventual comparación entre versiones no se correspondería con los objetivos de esta tesis, por lo que se omitirá este ejercicio.

Con todas estas consideraciones, las películas que analizaremos en profundidad serán las siguientes:

- 🎬 *La noche de Halloween* (*Halloween*. John Carpenter, 1978).
- 🎬 *La niebla* (*The Fog*. John Carpenter, 1980).
- 🎬 *Vestida para matar* (*Dressed to Kill*. Brian De Palma, 1980).
- 🎬 *Viernes 13* (*Friday the 13<sup>th</sup>*. Sean S. Cunningham, 1980).
- 🎬 *Aullidos* (*The Howling*. Joe Dante, 1981).
- 🎬 *Un hombre lobo americano en Londres* (*An American Werewolf in London*. John Landis, 1981).
- 🎬 *Posesión infernal* (*Evil Dead*. Sam Raimi, 1981).
- 🎬 *La quema* (*The Burning*. Tony Maylam, 1981).
- 🎬 *La cosa* (*el enigma de otro mundo*) (*The Thing*. John Carpenter, 1982).
- 🎬 *Poltergeist: Fenómenos extraños* (*Poltergeist*. Tobe Hooper, 1982).
- 🎬 *El ansia* (*The Hunger*. Tony Scott, 1983).
- 🎬 *Christine* (íd. John Carpenter, 1983).
- 🎬 *Psicosis II: El regreso de Norman* (*Psycho II*. Richard Franklin, 1983).
- 🎬 *Pesadilla en Elm Street* (*A Nightmare on Elm Street*. Wes Craven, 1984).
- 🎬 *Gremlins* (íd. Joe Dante, 1984).

- ❏ *Re-Animator* (íd. Stuart Gordon, 1985).
- ❏ *El día de los muertos* (*Day of the Dead*. George A. Romero, 1985).
- ❏ *La mosca* (*The Fly*. David Cronenberg, 1986).
- ❏ *Critters* (íd. Stephen Herek, 1986).
- ❏ *Masacre en Texas 2* (*The Texas Chainsaw Massacre part 2*. Tobe Hooper, 1986).
- ❏ *Terroríficamente muertos* (*Evil Dead II*. Sam Raimi, 1987).
- ❏ *Jóvenes ocultos* (*The Lost Boys*. Joel Schumacher, 1987).
- ❏ *Los viajeros de la noche* (*Near Dark*. Kathryn Bigelow, 1987).
- ❏ *El príncipe de las tinieblas* (*Prince of Darkness*. John Carpenter, 1987).
- ❏ *Muñeco diabólico* (*Child's Play*. Tom Holland, 1988).
- ❏ *La serpiente y el arcoíris* (*The Serpent and the Rainbow*. Wes Craven, 1988).
- ❏ *Están vivos* (*They Live*. John Carpenter, 1988).
- ❏ *Cementerio viviente* (*Pet Sematary*. Mary Lambert, 1989).
- ❏ *Society* (íd. Brian Yuzna, 1989).

# EL CINE DE TERROR ESTADOUNIDENSE DE LOS 80



*Gremlins*



## 2. EL CINE DE TERROR ESTADOUNIDENSE DE LOS 80

El cine de terror, el que probablemente sea el género cinematográfico más trasgresor, es también uno de los que más ha permeado las distintas sensibilidades y necesidades de cada época. En periodos de crisis social, como la vivida en Estados Unidos en la década de los 30, el cine de terror nos transportaba a otras épocas, con monstruos e historias provenientes de la alejada Europa, que permitían al público olvidarse de su realidad a través de un cine de evasión que no ponía el foco de atención en los problemas de su país.

Es el caso de las películas de la Universal, que explotaría y fijaría como mitos cinematográficos los arquetipos literarios de Drácula, el monstruo de Frankenstein y el hombre lobo para abrir toda una veta comercial en torno a este tipo de cine, consagrando a estos personajes como auténticos «tótems de la cultura popular norteamericana [...]». Una relevancia cultural, *highbrow*, visible en las decenas de libros y ensayos publicados sobre los personajes y en el hecho, nada baladí, de que el USPS (United States Postal Service) les dedicara en 1997 una serie de sellos donde también aparecían la Momia y el Fantasma de la Ópera de 1925»<sup>40</sup>.

Durante la década de los 50, con el ingrato recuerdo de la Segunda Guerra Mundial y en plena Guerra Fría, florecerá un nuevo terror en el que predominan las historias de ciencia ficción de naves extraterrestres que llegan a la Tierra a destruir el estilo de vida americano<sup>41</sup>, o que muestran los efectos de una posible guerra atómica<sup>42</sup>.

En la siguiente década, espoleado por sucesos tan terribles y variados como los asesinatos de Ed Gein y La Familia de Charles Manson, o la Guerra de Vietnam, surge un cine de terror más descarnado, que no solo apunta a las bases fundacionales estadounidenses sino que aleja la idea de que el terror viene de fuera: ahora los monstruos somos nosotros mismos. El Mal está entre nosotros y siempre lo ha estado. Esto supuso uno de los cambios de paradigma más revolucionarios de la historia del género, del que sentarían las bases películas como *Psicosis* (*Psycho*. Alfred Hitchcock, EE. UU., 1960) o la británica *El fotógrafo del pánico* (*Peeping Tom*. Michael Powell, Reino Unido, 1960). A su vez,

---

<sup>40</sup> NAVARRO, Antonio José. *El imperio del miedo: el cine de horror norteamericano post 11-S*. Valdemar, Madrid, 2016, p. 120.

<sup>41</sup> *Invasores de Marte* (*Invaders From Mars*. William Cameron Menzies, EE. UU., 1953), *La Tierra contra los platillos voladores* (*Earth Vs. The Flying Saucers*. Fred F. Sears, EE. UU., 1956).

<sup>42</sup> *La humanidad en peligro* (*Them!* Gordon Douglas, EE. UU., 1954).

surge una nueva corriente autoral en la que cada creador busca su propia voz, por lo que las sensibilidades también son múltiples.

El cine de terror moderno asienta sus bases en estas sensibilidades y estéticas, tomándolas como inspiración. Las películas que hemos nombrado, centradas en psicópatas asesinos, acabarían por perfilar cintas como *La matanza de Texas* (*The Texas Chainsaw Massacre*. Tobe Hooper, EE. UU., 1974). A partir de aquí, podemos trazar las claves del nuevo cine posmoderno de los 80. Alés nos da algunas claves: «Estos filmes pioneros [*Psicosis*, *El fotógrafo del pánico*] recurrirían a la elipsis para evitar la mostración de escenas violentas, sugiriéndolo a través del montaje y la puesta en escena. Se trata de algo que heredarían algunas cintas [...] de los setenta como *La matanza de Texas*, a diferencia de los posteriores *slashers films* caracterizados por su explicitud»<sup>43</sup>.

Para entender este último extremo es importante mencionar la influencia del cine de Herschell Gordon Lewis y su instauración de lo que posteriormente se ha conocido como cine gore. Películas como *Blood Feast* (í.d. Herschell Gordon Lewis, EE. UU., 1963) y *2000 maníacos* (*Two Thousand Maniacs!* Herschell Gordon Lewis, EE. UU., 1964) favorecieron el gusto por la violencia explícita en un cine que hacía del trucaje y los efectos de maquillaje su principal activo.

Esto será recogido por el cine de terror de los ochenta en el que es uno de sus subgéneros más representativos: el *slasher*. Aunque aún no es demasiado explícitamente sangrienta, en *La noche de Halloween* comenzaremos a atisbar la diferencia fundamental con el cine anterior de los 70 y con la cinta de Hooper: la explicitud en el tratamiento de la violencia. Lo que en *La matanza de Texas* transcurría fuera de campo, aquí es visible casi en primer plano. Durante la década de los ochenta esa idea irá calando, acercándose cada vez más al gore de Gordon Lewis en filmes como *Viernes 13* y sus secuelas, *La quema* o *Campamento sangriento* (*Sleepaway Camp*. Robert Hiltzik, EE. UU., 1983).

Cansino nos da una idea de la dimensión completa de este fenómeno: «El contexto socio-histórico de la década del ochenta se evidencia en la desintegración total de los valores sociales y morales que proyectan las películas constituyentes de este período y en la fragmentación total del yo del espectador, quien es sucesivamente asediado por imágenes, a veces sin sentido, de sangrientas persecuciones asesinas representadas con efectos

---

<sup>43</sup> ALÉS, Rocío. *América profunda: cine norteamericano de terror rural*. T&B Editores, España, 2018, p. 53.

visuales y sonoros exacerbados. La agresión visual hacia el espectador es total»<sup>44</sup>. Por ello se explica el giro, el cambio de paradigma del cine de terror a partir de *La noche de Halloween* en el que el espectador toma el papel protagonista. Cansino prosigue: «[...] a finales de la década del setenta [...] la audiencia es obligada a convertirse en cómplice de los asesinatos, tomando una actitud activa frente a los acontecimientos, que deviene en algunos casos, en una profunda sensación de culpabilidad»<sup>45</sup>.

Así, una de las características principales del *slasher* es el uso recurrente de la cámara subjetiva, con la que el espectador puede ver «a través de los ojos [del asesino] y, en la banda sonora, escuchar su respiración y los latidos de su corazón»<sup>46</sup>. En este sentido, cabe mencionar también la importancia del concepto de la *Final Girl*, el personaje femenino que habitualmente sobrevive al final de la película, alzándose como vencedora del duelo frente al temible asesino (habitualmente representado como una fuerza masculina). Hacia el final de estas películas, solía tener lugar un cambio de perspectiva. Aunque el espectador comienza teniendo una mirada alineada con el asesino, «la *Final Girl* acaba asumiendo esa mirada en ella misma. [...] Al final, el punto de vista es el suyo»<sup>47</sup>.

En los ochenta la estética posmoderna permea plenamente en el cine de terror. La desmitificación de los viejos arquetipos, las mixturas genéricas, la parodia, la visión nostálgica del pasado y la búsqueda de una estilización y/o espectacularización constante de la violencia serán claves en esta filmografía y en sus principales creadores (Carpenter, Craven, Raimi, Dante, etc.). También es importante mencionar que muchos de estos últimos conforman una de las primeras generaciones de directores que poseen un acervo cinematográfico asentado, una serie de referentes a los que acabarán acudiendo irremediabilmente, lo que traslucirá en sus narrativas y temáticas.

Para la difusión y adquisición de este bagaje cultural tiene una importancia capital la televisión. La sociedad estadounidense, dentro de su noción del Estado del bienestar, contempla la adquisición de bienes materiales como parte de lo que entienden como “estilo de vida americano”. Entre otras cosas, esto consistía en poseer una casa, un

---

<sup>44</sup> CANSINO, Carolina. “Cine de terror. Un poco de miedo, de Historia y de Sueños”. *La Trama de Comunicación Vol. 10, Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación*, Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario, UNR Editora, Rosario, 2005, p. 427.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> CLOVER, Carol J. “Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film”. *Representations n° 20*, University of California Press, 1987, pp. 187-228.

<sup>47</sup> *Ibidem*, traducciones propias del original en inglés.

coche... y un televisor. Según el *Early Television Museum*, en 1953 la mitad de los hogares estadounidenses tenía un televisor. Para 1960 el porcentaje ya estaba en el 90%. En lo que a nosotros nos ocupa, el televisor, junto con la radio, sería uno de los principales vehículos para la difusión de la cultura contemporánea y de la cultura musical estadounidenses. Esto se pondrá de relieve en las múltiples manifestaciones y referencias a la cultura y la música del momento en esta cinematografía, como luego analizaremos.

Aunque no es algo propio exclusivamente de la cinematografía de terror de los ochenta, pues es una estrategia comercial explotada también en el periodo de esplendor de la Universal (años 30 y 40) y la británica Hammer Films (años 50, 60 y 70), durante los ochenta se crearán sagas de prácticamente cualquier filme de terror de éxito. El subgénero que posiblemente más secuelas producirá será precisamente aquel de mayor éxito comercial: el *slasher*. *La noche de Halloween* contará con hasta cuatro secuelas durante los ochenta; *Pesadilla en Elm Street* tendrá cuatro secuelas y una serie para televisión solo en esta década; *Viernes 13* se lleva la palma con nada menos que siete secuelas. También se crearán secuelas de anteriores *protoslashers*, como será el caso de *Psicosis* con *Psicosis II: el regreso de Norman* y *Psicosis III (Psycho III)*. Anthony Perkins, EE. UU., 1986) o *La matanza de Texas* con *Masacre en Texas 2*. Otras fecundas sagas nacerán durante los ochenta y desarrollarán sus secuelas en las décadas posteriores, como ocurre con *Muñeco diabólico*.

Pero no será el único subgénero en ser explotado por la industria. Fuera del *slasher* más canónico, los ochenta también verán resurgir el cine de monstruos, creando incluso nuevos estándares con películas como *Basket Case ¿Dónde te escondes, hermano?* (*Basket Case*. Frank Henenlotter, EE. UU., 1982), *Gremlins*, *Ghoulies* (íd. Luca Bercovici, EE. UU., 1985) o *Critters* (que a su vez verán nacer varias secuelas de relativo éxito), o revisando viejos clásicos a través de *remakes* como *El beso de la pantera* (*Cat People*. Paul Schrader, EE. UU., 1982), *La cosa (el enigma de otro mundo)*, *La mosca* o *El terror no tiene forma* (*The Blob*. Chuck Russell, EE. UU., 1988).

Uno de los puntos en los que más destaca el nuevo cine de terror moderno desarrollado durante los ochenta en Estados Unidos es la revisión de arquetipos, y la creación de otros nuevos. Mientras que, como decíamos, la Universal consolidó como auténticos mitos cinematográficos a lo que ya se conocen como “monstruos clásicos”, con una prefiguración visual muy determinada, que sería retomada con algunos cambios por la

Hammer, los ochenta absorberán el potencial de algunos de ellos para subvertir sus figuras a través de nuevas narrativas y sensibilidades. Tal será el caso del vampiro y del hombre lobo, sobre todo.

La visión más salvaje y sensual del vampiro de Terence Fishers será revisada en tono existencialista, incluso nihilista, por las estéticas neogóticas en *El ansia*, y sometida al pastiche genérico en *Noche de miedo* (*Fright Night*. Tom Holland, EE. UU., 1985), *Los viajeros de la noche* y *Jóvenes ocultos*. El hombre lobo, una figura algo más inalterada que la del vampiro a lo largo de la historia del cine, sufrirá un tratamiento similar en cintas como *Aullidos* (y sus cuatro secuelas ochenteras), *Un hombre lobo americano en Londres*, *Lobos humanos* (*Wolfen*. Michael Wadleigh, EE. UU., 1981) y *Miedo azul* (*Silver Bullet*. Daniel Attias, EE. UU., 1985).

En cuanto a la creación de nuevos arquetipos, es importante mencionar el impacto en la cultura popular que tendrán los asesinos en serie creados o asentados en esta década. Michael Myers, Jason Voorhees y Freddy Krueger serán auténticos personajes de culto, prefijados ya como mitos atemporales, como en su momento lo fueron el vampiro, el hombre lobo o la Momia. Como tales, y a lo largo de sus múltiples secuelas, en sagas que aún hoy continúan<sup>48</sup>, serán fruto de múltiples revisiones y alteraciones.

Michael Myers, un personaje cuya maldad posee origen desconocido e inexplicable en el original de Carpenter, verá su pasado estudiado en detalle en las sucesivas secuelas, llegándose a ofrecer cierta explicación racional para su maldad en el *remake*/precuela de 2007<sup>49</sup>. Jason llegará incluso a ser confrontado a Freddy<sup>50</sup>, en un tipo de *crossover* posmoderno que recuerda a los clásicos japoneses de Ishirô Honda. Por su parte, Freddy verá subvertidas sus propias normas internas en su secuela inmediata, reforzada la vis cómica a partir de la cuarta entrega, o incluso será acercado a una figuración diabólica en *La nueva pesadilla de Wes Craven* (*Wes Craven's New Nightmare*. Wes Craven, EE. UU., 1994). Algunas características inalterables y comunes a ambos son el componente sobrenatural, más o menos explícito, la creatividad expuesta en cada asesinato, establecidos como auténticos *set pieces*, y sus nada definitivas muertes finales.

---

<sup>48</sup> Durante 2021 se espera el estreno de *Halloween Kills*, película dirigida por David Gordon Green que continúa narrando las andanzas de Michael Myers, más de 40 años después de la cinta original de Carpenter.

<sup>49</sup> *Halloween, el origen* (*Halloween*. Rob Zombie, EE. UU., 2007).

<sup>50</sup> En *Freddy contra Jason* (*Freddy Vs. Jason*. Ronny Yu, EE. UU., 2003).

Otros *slashers* de relativo éxito como *Maniac* (íd. William Lustig, EE. UU., 1980), *San Valentín sangriento* (*My Bloody Valentine*. George Mihalka, Canadá, 1981), *La quema o Carretera al infierno* (*The Hitcher*. Robert Harmon, EE. UU., 1986), aun contando con alguna secuela, no lograrán fijar mitos del calado y fecundidad de Myers, Jason y Freddy.

Los ochenta también verán surgir toda una explosión de adaptaciones literarias del ya consolidado como el escritor más atendido por el mundo cinematográfico: Stephen King. Esto hace, como es evidente, que muchas de las producciones, algunas incluso las más famosas de la década, se plieguen a sus recurrentes temáticas y narrativas. El listado de adaptaciones terroríficas solo de esta década es enorme: *El resplandor*, *Creepshow* (íd. George A. Romero, EE. UU., 1982), *Cujo* (íd. Lewis Teague, EE. UU., 1983), *Christine*, *Ojos de fuego* (*Firestarter*. Mark L. Lester, EE. UU., 1984), *Los chicos del maíz* (*Children of the Corn*. Fritz Kiersch, EE. UU., 1984), *Los ojos del gato* (*Cat's Eye*. Lewis Teague, EE. UU., 1985), *Miedo azul*, *Regreso a Salem's Lot* (*A Return to Salem's Lot*. Larry Cohen, EE. UU., 1987), *Creepshow 2* (íd. Michael Gornick, EE. UU., 1987) y *Cementerio viviente*. El propio King dirigirá su primera y única película, de guion propio, durante los ochenta: *La rebelión de las máquinas* (*Maximum Overdrive*. Stephen King, EE. UU., 1986).

Al margen del circuito más comercial, también hay espacio para la creación autoral. En este sentido destacan las que serán denominadas como “las tres C del cine de horror”: John Carpenter, David Cronenberg y Wes Craven. Aunque durante toda la etapa del gobierno de Ronald Reagan (1981-1989) la cinematografía estadounidense comercial abordaba mayoritariamente narrativas que reflejaban un ambiente político «centrado en temas como el antifeminismo, el racismo encubierto, los privilegios de clase, el conservadurismo religioso y los valores y modos de vida tradicionales»<sup>51</sup>, estos autores (entre otros), se rebelaban con voz propia y proponían una forma de hacer cine rompedora, con temáticas nuevas fruto también de las nuevas sensibilidades.

Ya nos hemos hecho una idea de la importancia capital de *La noche de Halloween*, pero los aportes de Carpenter no terminan ahí. En 1980 Carpenter recupera la esencia del horror gótico con *La niebla*, directamente influenciado por aquellas historias de la Hammer, «y lo hace mediante un perturbador arsenal iconográfico en el cual juega un

---

<sup>51</sup> PRATT, Ray. *Projecting Paranoia: Conspiratorial Visions in American Film*. University Press of Kansas, 2001, p. 145.

papel fundamental el detallismo con que [...] filma su cuento de horror, más atento al contenido del plano, a la puesta en escena, que a los efectos de montaje, más solícito a la sugerente utilización de la música y los efectos de sonido que a los virtuosos movimientos de cámara»<sup>52</sup>. Esto será una constante en el espíritu carpenteriano de hacer cine, como veremos durante toda esta década. En *La cosa (el enigma de otro mundo)* Carpenter revisita uno de sus clásicos favoritos de los 50<sup>53</sup> y lo fusiona con muchos de sus otros referentes, tanto antiguos como contemporáneos, para ofrecer un relato más cercano a la situación de desconfianza y paranoia descrita en el cuento original de Campbell, más decididamente desesperanzador que la cinta de Nyby y Hawks, pero que al mismo tiempo centra su interés en el impacto por la puesta en escena, el maquillaje y los trabajados efectos especiales.

La mayor parte de la cinematografía de Cronenberg se desarrolló en su país de origen, Canadá, con unas características que, aunque similares a las de la cinematografía estadounidense en algunos aspectos, difieren de esta en algunos otros de manera definitiva. Por eso aquí nos hemos limitado a comentar su único trabajo de terror rodado durante los ochenta en Estados Unidos: *La mosca*. En esta cinta, como sucediera con *La cosa (el enigma de otro mundo)*, Cronenberg toma la base del relato original para volcar sus obsesiones autorales particulares, con reflexiones en torno al cuerpo y a la identidad del hombre. Sus películas examinan «el cuerpo y sus interminables transformaciones; su deterioro, su mutación, las posibilidades de que lo posean y lo habiten otras formas de vida. [...] Para Cronenberg, la anatomía no es sino destino»<sup>54</sup>. También en *La mosca* posee una importancia central la puesta en escena, el maquillaje y sus transformaciones corporales, en este caso puestos al servicio de un discurso en torno al género que, como las fronteras físicas del cuerpo, en las películas de Cronenberg es «repetidamente deshecho, constantemente alterado, amenazando con convertirse en otra cosa. Para Cronenberg, la perpetua deconstrucción y rearticulación del género plantea la cuestión de

---

<sup>52</sup> NAVARRO, Antonio Jose. *Éteriorizar el terror: lo gótico en el cine*, en NAVARRO, Antonio José (ed.). *Pesadillas en la oscuridad: el cine de terror gótico*. Valdemar, Madrid, 2010, p. 12.

<sup>53</sup> *El enigma de otro mundo (The Thing from Another World)*. Christian Nyby y Howard Hawks, EE.UU., 1951).

<sup>54</sup> WILLIAMS, Linda Ruth. "The Inside-out of Masculinity: David Cronenberg's Visceral Pleasures", en AARON, Michele (ed.). *The Body's Perilous Pleasures: Dangerous Desire and Contemporary Culture*. Edinburgh University Press, Edinburgo, 1999, pp. 30-48.

cuándo un hombre se convierte en hombre, de una manera bastante poco convencional»<sup>55</sup>

<sup>56</sup>.

En el cine de Craven encontramos características más heterogéneas. Durante la década de los 70 sería uno de los impulsores de un nuevo tipo de terror moderno, un horror “rural” que vertía su mirada a lo más profundo del Estados Unidos del momento, con la película *Las colinas tienen ojos* (*The Hills Have Eyes*. Wes Craven, EE. UU., 1977), que tendrá su pertinente secuela durante los ochenta<sup>57</sup>. Antes incluso había asentado las bases del *rape & revenge* en su remake lejano de *El manantial de la doncella* (*Jungfrukällan*. Ingmar Bergman, Suecia, 1960): *La última casa a la izquierda* (*The Last House on the Left*. Wes Craven, EE. UU., 1972). Pero será sin duda su aportación a los nuevos mitos terroríficos de los ochenta lo que le hará pasar a la historia, con la película *Pesadilla en Elm Street*. Ningún otro arquetipo posterior tendrá el éxito del de la cinta del 84, acercándose solamente el también creado por Craven en *Scream*. *Vigila quién llama* (*Scream*. Wes Craven, EE. UU., 1996). En *Pesadilla en Elm Street* Craven renueva el *slasher* canónico que se venía haciendo aquellos años. Christensen recapitula:

*En primer lugar, se socava el perfil tradicional del villano de slasher, siendo Freddy un asesino no motivado por la furia psicosexual, ni representado a través de constantes cámaras subjetivas. [...] En segundo lugar, el “Lugar Terrible” no es un sitio físico por el que las víctimas deambulan como en otras películas slasher, sino que es realmente el subconsciente humano, el lugar de las pesadillas fatales de los personajes. En tercer lugar, Nancy logra derrotar a Freddy sin recurrir a la violencia fálica; [...] Nancy rechaza la mirada de Freddy a su cuerpo dándole la espalda en su encuentro final, negándole la oportunidad de objetivizarla y victimizarla.*<sup>58</sup>

Los vampiros y los hombres lobo no serán los únicos arquetipos en ser retomados y tamizados por la estética posmoderna de los ochenta. Otro personaje que gozará de renovadas energías será el fantasma. Más propio de narrativas góticas clásicas, y muy

---

<sup>55</sup> LOREN, Scott. “Mutating Masculinity: Re-Visions of Gender and Violence in the Cinema of David Cronenberg”, en LÄUBLI, Martina y SAHLI, Sabrina. *Männlichkeiten denken: aktuelle Perspektiven der kulturwissenschaftlichen Masculinity Studies*. Transkript, Bielefeld, pp. 151-170.

<sup>56</sup> Traducción propia del original en inglés.

<sup>57</sup> *Las colinas tienen ojos 2* (*The Hills Have Eyes Part II*. Wes Craven, EE. UU., 1985).

<sup>58</sup> CHRISTENSEN, Kyle. “The Final Girl versus Wes Craven’s ‘A Nightmare on Elm Street’: Proposing a Stronger Model of Feminism in Slasher Horror Cinema”. *Studies in Popular Cultures Vol. 34 n° 1*, Popular Culture Association in the South, 2011, pp. 23-47.



revisado también durante las décadas de los 90 y los años 10 del siglo XXI, los relatos de fantasmas habían sido enmascarados durante la década de los 70 en favor de narrativas sobre posesiones, exorcismos y lo demoníaco en general.

A pesar de la visión eminentemente autoral, tanto *La niebla* como sobre todo *El resplandor* ayudarán a otorgar un nuevo impulso a este tipo de cine a partir de 1980. *Posesión infernal*, revolucionaria por su cuidada puesta en escena de serie b, su humor y sus efectos de maquillaje excesivos, se recordará más por fijar la iconografía del terror en torno a una cabaña en el bosque que por sus apariciones espectrales; *Historia Macabra* (*Ghost Story*. John Irvin, EE. UU., 1981), en cambio, vuelve a las constantes del relato gótico para ofrecernos una historia de fantasmas canónica a través de una narración posmoderna con constantes saltos, reformulaciones y cambios en el punto de vista. Pero será *Poltergeist: Fenómenos extraños* la que, en 1982, y tras su incuestionable éxito, asentará las bases de un nuevo tipo de cine de fantasmas, de espíritu familiar y apabullantes efectos especiales. En palabras de Alarcón, su director «consigue subvertir la sensación de seguridad, de protección, de un hogar americano convencional, mostrando así que la amenaza puede acechar en el rincón más inesperado», y establece características propias del cine de los ochenta: «a diferencia de lo que ocurría en el *american gothic* de los 70, el terror ya no proviene de la temida América profunda, sino del propio corazón urbanizado del país»<sup>59</sup>.

El otro gran personaje que cobrará especial vitalidad durante los ochenta será el zombi, como veremos más en detalle al hablar de la cinta de Romero en el apartado 3.7.2.

A finales de los ochenta se pondrán de moda las narrativas que volvían su mirada a los años 50, con el referente más inmediato de *La invasión de los ladrones de cuerpos* (*Invasion of Body Snatchers*. Don Siegel, EE. UU., 1956), a través de un discurso que, en palabras de Towlson, «retrata a las élites populares, ricas e influyentes estadounidenses como una raza de álienes o monstruos parásitos que chupan la sangre a las clases bajas mientras mantienen oculta su naturaleza alienígena»<sup>60 61</sup>. A este respecto, podemos mencionar *Están vivos* y *Society* como las películas más célebres, pero también alguna

---

<sup>59</sup> ALARCÓN, Tonio. *Ni muertos ni enterrados: El terror gótico en el cine USA de los 70*, en NAVARRO, Antonio José (ed.). *Pesadillas en la oscuridad: el cine de terror gótico*. Valdemar, Madrid, 2010, p. 317.

<sup>60</sup> TOWLSON, Jon. *Subversive Horror Cinema: Countercultural Messages of Films from Frankenstein to the Present*. McFarland, Carolina del Norte, 2014, p. 190.

<sup>61</sup> Traducción propia del original en inglés.

coproducción como *Parents* (íd. Bob Balaban, Canadá-EE. UU., 1989), que directamente ambienta su trama en los 50.

Es común a todas ellas el tratamiento del terror con un punto de vista político. Desde la mirada posmoderna de los 80, esto incluía indefectiblemente cierta socarronería, cierto distanciamiento irónico y la asimilación de la comedia dentro de las constantes del terror, en mayor o menor medida. En el caso de la cinta de Yuzna, y como señala Paszyk, a esto se le suma una crítica al consumismo que comparte con *In-natural* (*The Stuff*. Larry Cohen, EE. UU., 1985), película «en la que un joven descubre que es diferente del resto de su familia ya que sus cuerpos han sido tomados por una forma de vida alienígena disfrazada de un popular postre»<sup>62 63</sup>.

Ahondando en esto, cabe señalar en último lugar, como una característica más de la posmodernidad en la cinematografía de terror estadounidense de los ochenta, el distanciamiento cómico. En ocasiones, aparece como un pastiche genérico en el asentado subgénero de la comedia de terror. En otras, el terror adquiere un punto de vista más vitriólico, como arma para asestar punzantes críticas a través de un humor más irónico y ácido.

En el primer caso, encontramos películas sobre todo a partir de mediados de la década, como *Noche de miedo*, *Una pandilla alucinante* (*The Monster Squad*. Fred Dekker, EE. UU., 1987), *Terroríficamente muertos*, *Los payasos asesinos del espacio exterior* (*Killer Klowns from Outer Space*. Stephen Chiodo, EE. UU., 1988) o *No matarás... al vecino* (*The 'Burbs*. Joe Dante, EE. UU., 1989), incluso más cercana a la comedia que al terror.

El segundo grupo es mucho más extenso. Suelen ser cintas que plantean reflexiones metafílmicas o que subvierten determinados aspectos de las narrativas más canónicas mediante la deconstrucción humorística, como es el caso de *Un hombre lobo americano en Londres*, *Posesión infernal*, *Gremlins*, *El regreso de los muertos vivientes* (*The Return of the Living Dead*. Dan O'Bannon, EE. UU., 1985), *Re-Animator*, *Robots asesinos* (*Chopping Mall*. Jim Wynorski, EE. UU., 1986) o *La divertida noche de los zombis* (*Return of the Living Dead: Part II*. Ken Wiederhorn, EE. UU., 1988). También encontramos películas con un desenfadado estilo serie b que presentan un humor más

---

<sup>62</sup> PASZYK, Bartłomiej. *The Pleasure and Pain of Cult Horror Films: An Historical Survey*. McFarland, Carolina del Norte, 2009, p. 188.

<sup>63</sup> Traducción propia del original en inglés.

peculiar e inclasificable, como *Motel del infierno* (*Motel Hell*. Kevin Conor, EE. UU., 1980), *Regreso a Full Moon* (*Full Moon High*. Larry Cohen, EE. UU., 1981), *Basket Case* ¿*Dónde te escondes, hermano?*, *Masacre en Texas 2*, *Critters*, *Critters 2* (*Critters 2: The Main Course*. Mick Garris, EE. UU., 1988) o *Society*.

Todas estas características singulares permearán a la manera que tendrán los diferentes compositores musicales de acercarse a cada uno de los diferentes productos y crear sus respectivas partituras, como iremos analizando en el siguiente apartado, caso por caso.

# ANÁLISIS



*La cosa (el enigma de otro mundo)*

### 3. ANÁLISIS

Aunque el método de trabajo ha sido clarificado en la Introducción, conviene tener en consideración algunas cuestiones técnicas sobre las que nos apoyaremos para analizar cada partitura.

En cuanto a la estructura de nuestros análisis, en primer lugar trataremos de describir cada música en su contexto cinematográfico e histórico, ofreciendo algunos apuntes en torno a su relevancia o características principales. Tras los primeros párrafos introductorios, la secuenciación será temporal, por lo que, corte musical tras corte musical, describiremos el funcionamiento de la música en cada momento, siguiendo su orden cronológico de aparición. En el cuerpo de cada análisis se tratará de ofrecer reflexiones en torno a las eventuales derivaciones y concomitancias que pudiera haber, en función de la cinematografía objeto de estudio, tratando así de enriquecer los aspectos más puramente técnicos del texto. Para finalizar, los últimos párrafos estarán dedicados a resumir las principales conclusiones sobre la música de cada película, recapitulando lo que se ha descrito, destacando los aspectos más relevantes y facilitando una visión más amplia de su función estructural.

Como ya adelantábamos en la Introducción, se partirá de base, y siempre que sea posible, de las nomenclaturas derivadas de autores como Chion o Xalabarder. Aunque encontraremos varios casos en los que es imposible mantener su visión jerarquizada de temas, la mayoría de conceptos descritos en sus obras principales seguirán pudiendo considerarse válidos.

A continuación, repasaremos los principales conceptos sistematizados por Xalabarder, y detallaremos algunas cuestiones que atañen directamente a nuestra tesis. En cuanto a la música en el contexto cinematográfico, el autor diferencia diversos tipos en función de su comunicación, su origen, su aplicación, su actitud y su vinculación.

Según su comunicación, una música, tema o motivo puede ser necesario o creativo. La música necesaria es aquella que apela al intelecto del espectador para aportar información y conocimiento, y puede servir para economizar medios. La música creativa es aportada por el compositor como un añadido que refuerza algunos aspectos que se consideran relevantes, habitualmente circunscrita a clichés genéricos y apelando a las emociones. No

será una distinción que abordemos con demasiada frecuencia pues, como veremos, un altísimo porcentaje, si no el total, de la música que analizaremos poseerá una comunicación de tipo creativa.

Por su origen, puede ser original, preexistente o adaptada. Una música original es aquella que se compone expresamente para una película determinada. Una preexistente es aquella que no se compone ex profeso, sino que ya había sido compuesta en otro contexto distinto y se decide aplicar, tal cual, a una película. Adaptada sería aquella que emplea una música preexistente de forma versionada, amoldándola a las necesidades según convenga por motivos de duración, tono, estilo general... La gran mayoría de las músicas que analizaremos durante esta tesis serán originales, pero también observaremos un importante empleo de músicas preexistentes, sobre todo al incluirse canciones de la esfera *pop* y *rock*, algo bastante habitual en esta cinematografía. Las adaptaciones suelen ser menos numerosas, pero en casos como el de *El ansia* veremos varios ejemplos.

Según su manera de aplicarse, una música puede ser diegética o incidental. La música diegética es aquella cuya fuente proviene identificablemente (o en ocasiones, tan solo presumiblemente) de la esfera interna de la propia película, y sus protagonistas pueden oírla también. La música incidental, que otros autores denominan extradiegética, no posee una fuente sonora identificable dentro de la película, sino que se aplica a ella de manera externa, ubicándola en una esfera abstracta. Durante el transcurso de nuestros análisis, partimos de la presunción de base de que todos los cortes que se analicen serán incidentales, especificando el tipo de aplicación solamente en aquellos casos en que esta sea diegética, por su menor relevancia cuantitativa, evitando redundancias.

Cabe mencionar que, aunque muchos análisis de músicas en películas restringen su foco a las músicas originales incidentales<sup>64</sup>, en nuestro caso mencionaremos todos los fenómenos musicales implicados en cada película, considerando que muchos de los ejemplos diegéticos o preexistentes/adaptados poseen relevancia estructural reseñable.

Por su actitud, una música puede ser empática o anempática. La primera es aquella que transmite un sentimiento que se amolda a las emociones que a su vez transmiten las imágenes, mientras que la segunda no lo hace, en ocasiones incluso pretendiendo el efecto opuesto. De nuevo, no será una característica que analicemos sistemáticamente, sino tan

---

<sup>64</sup> Un ejemplo sería la ya mencionada tesis de Juan Urdániz.

solo en aquellos lugares en los que la discriminación entre un uso u otro sea relevante. Son mucho más numerosos los ejemplos en los que la música posee una actitud empática que anempática, por lo que es más adecuado especificar este extremo en estos últimos casos solamente, con la excepción notable de las comedias de terror, que sí suelen presentar mayor volumen de música con actitud anempática.

Xalabarder todavía describe un tipo más de música en función de su contexto cinematográfico, que viene definida por lo que él denomina vinculación integrada. Música integrada es aquella que participa activamente de la narración de la película, con un nivel de enraizamiento que la hace indispensable para entender adecuadamente una determinada secuencia, mientras que una no integrada posee un carácter más genérico y se podría vincular a cualquier escena de características tonales similares. Nosotros soslayaremos esta etiqueta, pues durante los análisis y descripciones pertinentes habrá de quedar patente de manera implícita el carácter y la vinculación de cada música o tema, evitando excesivas redundancias.

Más nos prodigaremos en definiciones que tengan en cuenta la distribución musical, pues afectan decididamente a la estructuración de cada partitura. Para ello, contamos con los siguientes términos:

- Tema inicial: aquel que aparece durante los títulos de crédito iniciales. En muchas ocasiones, se tratará del tema principal, y/o poseerá una función de presentación de materiales y estéticas para la cinta
- Tema final: el que se oye durante los títulos de crédito finales. En función de las características estructurales de los temas musicales, el empleo discriminado de uno u otro tema final puede ofrecer una conclusión determinada y concreta a cada película, o en otras ocasiones tan solo reafirmar un carácter o estética.
- Tema principal: según el principio de jerarquización de temas, el principal es el tema central de mayor importancia dentro de una cinta. Casi siempre describiremos en detalle el funcionamiento del tema principal, pues de él suelen emanar muchos de los materiales recurrentes en cada partitura, si bien no siempre será posible establecer estas jerarquías.
- Tema central: se trata de un tema de especial relevancia dramática, que puede ser principal o no, y suele adscribirse a situaciones, lugares, circunstancias,

personajes o sentimientos que necesitan ser resaltados de forma especial. Aunque también nos prodigaremos en su descripción, no serán pocas las veces en que su carácter de centralidad quedará implícito, precisamente por venir definidos junto a elementos reconocibles de cada película.

- Tema secundario: posee una importancia subsidiaria con respecto a los temas centrales. También consideraremos implícita su etiqueta en múltiples ocasiones.
- Contratema: se trata de un tema central cuya existencia guarda sentido por su oposición frontal a otro tema central diferente. Es un proceso bastante habitual en el cine de terror, que suele describir en sus tramas todo tipo de batallas (entre el Bien y el Mal, entre los muertos y los vivos, etc.), por lo que veremos multitud ejemplos.
- Subtema: es el proceso de insertar un tema dentro de otro, de manera que uno queda subyugado por el otro. Será otro de los conceptos que soslayaremos, por quedar implícito en las descripciones del texto.
- Motivo: un motivo es un fragmento musical breve, que puede venir o no derivado de un tema más amplio. A menudo recurriremos a esta palabra para referirnos a entidades mínimas reconocibles que suelen provenir de algún tema de relevancia, como el principal, de manera que sus menciones acojan el significado que posee el tema completo.
- *Leitmotiv*: es un tipo de motivo cuya adscripción es inamovible, y se puede aplicar de igual forma que se haría con un tema, pero de manera más práctica y escueta. Será otro de los gestos compositivos recurrentes en nuestra cinematografía.

También se puede definir una música, en función de su distribución, si esta es repetida, variada o repercutida. Un tema es repetido cuando vuelve a sonar sin modificación alguna, al aplicarse en otro lugar del filme, manteniendo su sentido dramático y argumental. Es variado si presenta modificaciones musicales que tampoco afectan a este sentido, mientras que la repercusión ajusta su sentido a cambios dramáticos y a la evolución del argumento. En este caso, sí acudiremos con bastante frecuencia a estos términos para referirnos a las distintas músicas, pues se trata de una sistematización crucial para entender el valor estructural de las diferentes recurrencias compositivas.



En cuanto a los niveles musicales que establece el autor, nosotros atenderemos sobre todo al nivel sonoro<sup>65</sup>, pues en un contexto, el del cine de terror, en que en las bandas sonoras suelen jugar un papel especialmente importante los ruidos y los diseños de efectos (para la creación de atmósferas, para apabullar al espectador, etc.), es preciso señalar a qué se le otorga más relevancia dentro de la mezcla, qué se pone más de relieve en cada situación, encontrándonos ocasiones en las que un tema o motivo determinado puede estar formado por la unión de música y efectos de sonido.

El empleo en cada uno de los otros niveles (argumental, espacial y dramático) quedará implícito y descrito en los diversos análisis, sin la referencia específica.

### 3.1. Antecedentes

En primer lugar, convendría traer a colación el caso específico de John Carpenter. La importancia de la figura de este director se adscribe sobre todo al cine de género, si bien es cierto que ha influido en muchos otros directores posteriores y que él mismo ha bebido estilísticamente de varios clásicos anteriores, no necesariamente cineastas del fantástico.

Figura clave en el cine de terror de los 80, como director de cine pero también como compositor de bandas sonoras, la evolución de su lenguaje compositivo no solo se halla en relación con la de toda la cinematografía a analizar aquí, sino que supone el perfecto paradigma de algunas de las mayores revoluciones compositivas, musicalmente hablando, del cine de terror de aquellos años. Su *corpus* cinematográfico y compositivo comienza en 1974 con *Estrella oscura* (*Dark Star*. John Carpenter, EE. UU., 1974), pero será su película *La noche de Halloween* la que dé el pistoletazo de salida no solo a un celeberrimo subgénero del terror, del que también tiene mucho que decir *La matanza de Texas*, sino a un estilo de componer que prácticamente sentará cátedra, de enorme influencia durante esta década y de no menor trascendencia en la actualidad, cuando su música está viviendo una revisión por parte de las nuevas generaciones de músicos, que ven en el de Carthage su fuente de inspiración principal<sup>66</sup>, como posteriormente detallaremos.

---

<sup>65</sup> De nuevo, al contrario que Urdániz.

<sup>66</sup> Ver *La rebelión de los sintes* (*The Rise of the Synths*. Iván Castell, España, 2019).

Es por esto que un minucioso análisis de la banda sonora de *La noche de Halloween* se antoja clarificador como paso previo al de las películas de 1980. Observaremos así las principales concomitancias y nos servirá de vaso comunicante con nuestros siguientes análisis.

### **3.1.1. *La noche de Halloween***



Título original: *Halloween*.



Director: John Carpenter.



Año: 1978.



Música compuesta por: John Carpenter.

Es posiblemente la banda sonora de la película *La noche de Halloween* la más popular de todas las compuestas por John Carpenter, y también una de las más celebradas. El tema principal, sobre el que se basan el resto, tiene tanta personalidad que a menudo fagocita otros elementos cinematográficos, poniéndose en primer plano a veces, otras consiguiendo efectos diversos sobre el espectador, con mayor o menor acierto, con mayor o menor elegancia. La película, también una de las más famosas de Carpenter, es su primera incursión en el cine de terror puro, género que a la postre será el que acabe caracterizándolo. En concreto, este filme se convirtió en modelo para la multitud de *slashers* que inundarían las pantallas en los años ochenta.

Pero no deja de contar con algunas características propias y personales que Carpenter ya había puesto sobre la mesa en sus dos anteriores filmes: empleo de sintetizadores como instrumento principal o característico (aquí casi exclusivo); contraposición de sonidos graves con agudos de diferente tímbrica, más un colchón de fondo (tres timbres bien diferenciados en total para tres registros diferentes); relaciones armónicas mediánticas, con un bajo que se mueve por terceras y segundas menores desde la fundamental; empleo de acordes alterados e intercambio modal; melodías basadas en diseños cortos y repetitivos; preponderancia de la sonoridad de modo menor y *ostinati* rítmico.

El empleo del sintetizador como instrumento exclusivo será una constante en todo el cine de Carpenter durante los 70 y los 80, hasta el punto de que resulta casi el aspecto más

característico de sus músicas. Esta elección instrumental estaba, en palabras del propio Carpenter<sup>67</sup>, condicionada por la imposibilidad de contar con una orquesta fácilmente: el sintetizador te permite emularla de una forma mucho más barata y directa, ofreciendo al músico un amplio abanico de posibilidades. Esto marcaba también, cómo no, el tipo de timbres empleados, pues todos están sintetizados, desde el típico sonido *lead* de bajo, hasta el sonido agudo tipo *strings*. Obviamente, esto cambia en cada película y en cada tema, pero *per se* el uso de sonidos sintetizados otorga a esta música una personalidad muy reconocible.

El tipo de armonía empleada también otorga una personalidad muy determinada a este tema, y a otros muchos que iremos viendo. Los diseños melódicos cortos de tipo minimalista llevan aquí implícitos una armonía también reducida, cuyos acordes suelen guardar relación mediántica con movimientos de tercera en el bajo, e intercambio modal, con acordes prestados del menor, sobre todo los IV y VI grados de la escala. Esto se traduce aquí en una música que transmite misterio, inquietud, extrañeza, lo que es habitual en las partituras del autor.

La construcción musical y uso fílmico del tema principal recuerdan bastante a los de *Asalto a la comisaría del distrito 13* (*Assault on Precinct 13*, John Carpenter, EE. UU., 1976). El oficio obtenido en aquella cinta permite a Carpenter trasladar muchos de los recursos allí empleados con acierto al género de terror. Cuenta con un diseño tipo melódico, de construcción minimalista, interpretado con sonido de piano, que realiza un *ostinato* rítmico, algo habitual en los temas de Carpenter (un *ostinato* no es más que un ritmo característico, generalmente breve, que se repite constantemente, con una pulsación interna que nunca se detiene), en una suerte de *perpetuum mobile* hipnótico, en conjunción con una caja de ritmos empleada como relleno sonoro textural. Esta melodía cuenta con un salto de quinta justa descendente como intervalo característico, que enlaza haciendo quintas paralelas con el segundo acorde del diseño. Además, emplea un compás irregular de 5/4. Todo esto genera un efecto que realmente nos transmite inquietud y misterio.

Cuenta con dos acordes principales, presentando algunos más entre medias como acordes de paso, pues el bajo se mantiene como bajo pedal. Se emplean relaciones mediánticas entre ellos, con un bajo que desciende un semitono únicamente, moviéndose por acordes

---

<sup>67</sup> Ver *In Search of Darkness* (ídem. David A. Weiner, EE, UU., 2019).

rebajados menores, aunque el diseño va siendo transportado por otros dos grados más de la escala, en una realización armónica algo más compleja que la de *Asalto a la comisaría del distrito 13*, aunque basada en los mismos principios de repetición, enlace armónico y minimalismo.

Para el resto de sonidos de relleno musical, se emplean sonidos de sintetizador, como el *lead* con piano eléctrico del bajo, o los *pads* agudos. La manera de emplearlos para conseguir un *crescendo* textural es también similar, aunque hay un *crescendo* dinámico, sobre todo con el *lead pad*, mucho más evidente. El *lead* empleado es más sucio y distorsionado.

La terrorífica atmósfera que logran los créditos se sustenta solamente con la música y el lento acercamiento de la cámara a la calabaza, con una tenue luz titilante. Se establece así un contexto para la película sin emplear apenas recursos, y en este sentido la película es bastante homogénea y sutil.

Hay una interesante voluntad en Carpenter de emplear la música como elemento contextualizador. El recurso de unos niños cantando una canción de Halloween tras los créditos iniciales es buena muestra de ello (ejemplo de música necesaria). Tanto es así que posiblemente el cartel que nos anuncia que estamos en noche de Halloween sobra, habida cuenta de que los niños ya lo cantan, si bien es cierto que justifica por paralelismo el segundo de los carteles que nos situará un Haddonfield en Halloween varios años después.

*La noche de Halloween* abre con un famoso plano secuencia que recorre la residencia de los Myers, con una cámara en primera persona que se desliza flotando, *voyeur*, como si de una ensoñación (una pesadilla) se tratara. Presenta recursos musicales de una forma que será habitual en el resto de la película. Esto es, a modo de efectos sonoros y a modo de relleno atmosférico, sin carácter temático alguno. Por ejemplo, a la misma vez que Michael (o el espectador a través de sus ojos) ve la luz de la habitación de su hermana apagarse, suena un fuerte y agudo sonido de sintetizador, que se mantiene para crear la atmósfera de misterio pretendida. Es un efecto sencillo e intuitivo, pero eficaz nuevamente. El sonido, un chirrido oscilante, resulta molesto, provoca inquietud.

Cuando la cámara irrumpe furtiva en la casa, lo que al principio era un efecto sonoro se torna ahora música, al entrar un piano con disonancias de semitono, siguiendo la armonía reconocible del tema principal. La atmósfera entonces se tensa y se hace más agobiante,

mientras vemos cómo la mano del pequeño Michael coge el cuchillo. Al ser una escena bastante alargada en el tiempo, con un movimiento lento de la cámara, el chirrido llega a resultar bastante molesto, pero el efecto es pretendido. Es interesante cómo en un momento dado hace coincidir en la mezcla sonora el chirrido con el sonido de un reloj de pared dando las horas, corporeizándolo, haciéndolo tangible y real. Por otra parte, el juego del silencio roto por la banda sonora mantenida, y salpicado por el reloj, moldea el tiempo fílmico y la tensión de forma adecuada para generar el interés pretendido.

Cuando Michael acuchilla a su hermana, vuelve el tema con el piano disonante que oímos pocos minutos antes al entrar en la casa. Acompaña a la locura del personaje, a su desorden mental. El diseño va descendiendo en altura y creciendo en dinámica, como una especie de reflejo del hundimiento hacia la locura en que cae Michael, al que pondremos cara al finalizar la secuencia.

La siguiente escena, tras la elipsis temporal, comienza sin música, creando la atmósfera adecuada solo con la lluvia en el apartado sonoro. Pero vuelve el tema principal justo al aparecer los residentes fugados del centro de internamiento psiquiátrico. Es notorio cómo Carpenter juega en muchos momentos con la sincronización imagen-sonido en *La noche de Halloween*. No solo en la entrada del tema, o con los efectos sonoros musicales de golpe repentino que tan profusamente salpican la cinta. También cae un rayo justo con la entrada del bajo, dándole una fuerza adicional, más gravedad a la música.

El tema anticipa un peligro que se hará patente con la aparición de Michael. Cuando este huye con el coche, el doctor Loomis verbaliza la verdadera naturaleza a la que se asocia el tema principal en sí mismo: el Mal. Mientras que ese “Mal” personificado en la figura de Michael se aleja y se pierde en el oscuro horizonte, lo hace también la música, formando un todo único. El tema adquiere así varios matices de significancia, algo habitual en Carpenter. Representación del Mal, de la locura, anuncio de un peligro inminente, atmósfera opresiva, generación de inquietud... asociados a un único individuo, que es omnipresente e invulnerable, contextualizado como un ser furtivo, que puede habitar en cualquier rincón de la ciudad.

Esa ciudad, Haddonfield, se presenta con otro tema, de nuevo extraído del principal, pero de carácter más tranquilo. La ciudad, de cielos grises y naturaleza otoñal, está bañada de una atmósfera enrarecida, como si ocultase un peligro en alguno de esos miles de recovecos (pronto descubriremos que así es). Esa es la sensación a la que se dirige la música que la acompaña, a la vez que presenta a la joven, casta y virginal Laurie. La

música tiene más aire y es menos incisiva que el tema original, lo que coincide con la forma de dirigir y los planos de Carpenter en esta escena, generales, amplios y profundos. Sin embargo, sí podemos notar que el recurso de subrayar todas las apariciones de Michael con la música o los efectos sonoros sincronizados puede resultar algo repetitivo, casi pueril. A veces funciona, a veces (las menos, eso sí) cansa y resulta obvio. Por otra parte, el tema es tan potente que tampoco molesta demasiado y, en cualquier caso, sostiene la atmósfera adecuada.

Tal es así con las dos siguientes irrupciones en pantalla de Michael. En la primera, con el tema que lo contextualiza en la ciudad, como ser etéreo que acecha, y en la segunda con el tema principal (más un golpe sonoro al principio como recurso para crear un sobresalto), que también sirve para dar continuidad a la escena y que no notemos los cortes entre los dos planos secuencia, el de antes de entrar al coche y el que nos sitúa dentro.

También hay secuencias en las que la música es demasiado importante. Se le da mucha preponderancia a la música en la mezcla, esta vez el tema que oíamos tras matar el pequeño Michael a su hermana, cuando Loomis descubre el primero de los cadáveres dejados por Michael tras su fuga, y resulta algo engolado.

En la siguiente escena con Michael acechando a las jóvenes, Carpenter lleva a cabo un proceso curioso: un ligero tirón hacia arriba en la afinación de la mezcla sonora, con un aumento también de la velocidad, coincidiendo con el frenazo en seco del coche de Michael. El efecto que consigue produce extrañeza, expectación por lo que puede pasar en ese momento de incertidumbre, al no sentirse como un efecto orgánico o natural, según los parámetros de la música instrumental a la que acostumbramos.

El tema de Haddonfield sirve de transición entre escenas, y Carpenter lo hace coincidir con planos más abiertos en los que los exteriores de la ciudad son protagonistas. Aunque también abusa de él. Es interesante cómo lo modula y transforma ligeramente cuando coincide con Michael acechando en la lejanía, tras los arbustos. Emplea las disonancias con un piano machacón y repetitivo y *pads*, provocando desazón, a la vez que continúa contextualizando la presencia del caos, la locura y, en definitiva, el Mal dentro de Haddonfield. El tema modificado es el que habíamos oído tal cual al principio durante el plano secuencia, pero ahora se carga de sentido, al entender que está imbuido en otro tema de mayor alcance situacional. El procedimiento es repetido tal cual poco después con

Laurie mirando a través de la ventana y con la confirmación por parte de Loomis de la presencia de Michael en Haddonfield, tras visitar la tumba, ya desaparecida, de su hermana. En menos de 10 minutos, hemos oído el tema de Haddonfield, tanto en su versión habitual como en la perturbada por la presencia del Mal (Michael o su reflejo en Haddonfield), cinco veces, lo que se podría juzgar excesivo, cuantitativamente hablando.

Solo oímos un cambio musical, que el espectador agradece, con la presencia de dos canciones ligeras presentadas diegéticamente en la radio del coche de la compañera de Laurie: una de The Coupe de Villes, la banda de Carpenter, cuyo estilo podemos observar que influencia su forma de componer, y (*Don't Fear*) *The Reaper*, de Blue Oyster Cult.

La siguiente escena con interés musical es aquella en que una de las jóvenes se queda atrapada en la caseta del jardín. Se emplea el *pad* agudo para ambientar, a la vez que la iluminación genera una atmósfera de misterio bastante lograda. Las notas incisivas del piano producen nerviosismo en el espectador de manera acertada. Curiosamente, el peligro que parecía preludiar esa escena, no llega. O, por mejor decir, no en la caseta.

Precisamente, quizá el momento de la película en que mejor funciona la utilización del golpe de efecto sonoro musical es en la muerte de esa joven. Cuando entra en el coche, tras un rato en silencio, se percata del vaho y acto seguido un estruendoso *lead* grave restalla junto a la aparición de Michael en la parte de atrás, para desgracia de la desdichada. El asesinato se produce sin música.

En una escena posterior, aquella en que uno de los niños se percata de la presencia de “El hombre del saco”, Carpenter utiliza la música diegética, la que se corresponde a la película que los dos niños están viendo por la televisión, para su propio provecho, pues enseguida la descontextualiza sacando la televisión del plano, con lo que genera una atmósfera de misterio, consiguiendo así algo de variedad musical a la vez que se entiende como un proceso homogéneo. Como curiosidad, nótese que la película que están viendo los niños es *El enigma de otro mundo* (*The Thing from Another World*. Christian Nyby y Howard Hawks, EE.UU., 1951), que el propio Carpenter revisitaría en su remake *La cosa* (*el enigma de otro mundo*) y que también será fruto de análisis aquí.

La escena de la muerte del novio de la segunda chica está rodada con una fotografía similar a la empleada en la caseta en que se atasca la anterior. Se consigue una atmosfera parecida, pero en esta ocasión no se emplea música porque ahora sí se producirá una muerte. De esta forma, Carpenter utiliza otro golpe de efecto sonoro sincronizado con la

aparición de Michael y resulta más efectivo precisamente por el contraste con el silencio previo, ligeramente preludiado con el sonido de su respiración. A diferencia de la escena de la muerte anterior, el forcejeo sí tiene un fondo musical, que se termina a la vez que el apuñalamiento.

La larga escena de Laurie dirigiéndose a la casa donde estaba su amiga retoma el tema de Haddonfield, ciudad ahora tornada en la oscuridad de la noche. Esta oscuridad, en contraste con el blanco de la casa, genera un ambiente de misterio interesante, al que la banda sonora ayuda decididamente. Pese a que sabemos que es una escena de transición, sentimos un peligro evidente que se nos anuncia y que proviene de la casa.

Cuando menos curioso resulta el choque conceptual que produce la escena de Laurie subiendo lentamente la escalera mientras oímos el diseño descendente con el piano. La contraposición de estos dos conceptos, subir en la imagen y descender en el sonido, produce una sensación de direccionalidad incierta, de incertidumbre. Además, para mayor asociación, la banda sonora y la imagen tienen en este momento una cadencia lenta similar que las relaciona. El motivo termina cuando Laurie llega arriba y se dirige a la puerta entreabierta con un resquicio de luz en su interior, mientras oímos unos ligeros golpes de campana de afinación indeterminada, que parecen anunciar la entrada a otro mundo.

En toda la película se da además un subtexto que nos está hablando del despertar sexual de una adolescente, casta e inocente, sumida en un mundo de lo que ella misma podría considerar promiscuidad o libertinaje. Laurie se encuentra atenazada por la duda. La promiscuidad de sus amigas por un lado, que están tan preocupadas por sus novios que ni siquiera ven venir el peligro, y su autorrepresión, personificada en Michael, que amordaza el natural florecimiento sexual adolescente, acuciante en Laurie, y que le genera una gran lucha interna. En este sentido, la música también se puede reinterpretar. Así, tendríamos un tema que representaría la inocencia de Laurie, el tema de Haddonfield, que es también el de ella misma (recordemos que la primera vez que lo oímos también es la primera vez que vemos a Laurie) contextualizada en un mundo amenazante representado por la propia ciudad y sus elementos naturales; el de la lucha interna, representado por el tema de Laurie interpretado con elementos musicales disonantes y machacones; y el de la propia represión sexual, el tema principal de la película.

Esto se contrapone con otra idea que a menudo ha venido siendo mantenida por cierto sector de la crítica cinematográfica, que ha visto en el género *slasher* poco menos que un



vergel de machismo y puritanismo<sup>68</sup>. Christensen nos habla del caso concreto de Laurie: «Laurie es extremadamente pura y virginal. [...] Está muy preocupada por parecer moral y honorable a los ojos de una figura (masculina) de autoridad. [...] Laurie es domesticada a través del cuidado de niños, haciendo de este sustituto de la maternidad su principal fuente de ingresos»<sup>69</sup>. A nuestro modo de ver, esta es una descripción que se queda en la superficie, y soslaya por completo el corazón central del conflicto narrado en el transcurso de la película, del que la música forma parte.

Siguiendo esta idea, cuando Laurie descubre los cadáveres de sus amigas y el novio, oímos de nuevo el tema de la lucha interna, mientras ella llora aterrorizada. Sabemos que la pelea final está a punto de suceder. Entonces aparece Michael, con un golpe de efecto sonoro musical que esta vez resulta menos eficaz, y comienza la persecución, esa pelea final antes vaticinada y ahora explicitada. Carpenter emplea un motivo basado en *ostinati* rítmicos formados por un piano percutiendo machacón una única nota grave cuya cadencia y carácter repetitivo recuerda a los latidos del corazón (un procedimiento muy habitual en Carpenter), por unas pequeñas campanas también de ritmo constante y un *pad* sosteniendo un colchón sin movimientos en altura. De nuevo, recursos musicalmente muy simples pero también muy eficaces. Según la lógica dramática interna de la película, tiene sentido que nadie más la ayude, ni los vecinos de al lado ni el teléfono, que no da línea, pues la lucha es con ella misma y nadie más puede ahí ayudarla, por ahora.



Fotograma de *La noche de Halloween*.

<sup>68</sup> ROGERS, Nicholas. *Halloween: From Pagan Ritual to Party Night*. Oxford University Press, Oxford, 2002, pp. 117-118.

<sup>69</sup> CHRISTENSEN, Kyle. "The Final Girl versus Wes Craven's 'A Nightmare on Elm Street': Proposing a Stronger Model of Feminism in Slasher Horror Cinema". *Studies in Popular Cultures Vol. 34 nº 1*, Popular Culture Association in the South, 2011, pp. 23-47.

Durante la pelea, Michael irrumpe en la casa y Laurie lo apuñala con una aguja. Cuando parece que su inocencia ha ganado el *round*, oímos su motivo musical, ofreciendo un contraste interesante con la imagen que presenta a Laurie empuñando el cuchillo que casi la mata.

Para la segunda de las persecuciones, vuelve el tema anteriormente empleado para la primera. Ningún cambio en esta ocasión. Salvo quizá que uno de los niños preludia instantes antes lo que a la postre será el mensaje final de la cinta: “no puedes matar al *Boogiemán*”. La lucha interna de Laurie siempre va a estar ahí. Misma jugada para la tercera y última persecución, en la que entra en juego el personaje mediador, el psiquiatra Loomis, que trata de poner fin a la pelea.

En la última de las escenas, tal vez la más inspirada de la película, vuelve el tema principal, inmutable. Michael se hace intangible, etéreo, inmortal, omnipresente. Le oímos respirar mientras las imágenes muestran rincones vacíos de la ciudad, como un reflejo del mal que nunca desaparecerá y que puede acechar en cualquier lugar. O, según la lectura, como una lucha interna que siempre mantendrá Laurie consigo misma. La atmósfera conseguida aquí gracias a la música y a la puesta en escena realmente pone los pelos de punta.

*La noche de Halloween* es una película cuya utilización de la banda sonora es homogénea, empleando unas sonoridades siempre interrelacionadas, que nos hacen acústicamente evidentes los procesos argumentales y los distintos subtextos de la película. La utilización de los golpes sonoros empleando el sintetizador funciona la mayoría de las veces. La misma utilización de cortes musicales es desigualmente acertada, por saturación o exageración en los puntos en que no lo es, o por trabajar adecuadamente para la situación atmosférica de la película cuando sí lo es (las más de las veces). Musicalmente, emplea recursos que ya había trabajado Carpenter en anteriores partituras, pero con procesos armónicos y tímbricos más adecuados para el género de terror, prefijando así muchos de los elementos que serán habituales en él, usando pianos percusivos y armonías alteradas y minorizadas. El tema principal es una música muy carismática y de él se extraen la mayoría de diseños posteriores.

AÑO  
1980



*La niebla*

## 3.2. Año 1980

### 3.2.1. *La niebla*



Título original: *The Fog*.



Director: John Carpenter.



Música compuesta por: John Carpenter.

La siguiente película, presentada por Carpenter solo dos años después de *La noche de Halloween*, sería un cambio importante en su filmografía por su manera de entender el terror. Si aquella supuso una revitalización del género, prácticamente la invención de un subgénero como es el *slasher*, con unos códigos tan determinados, *La niebla* vino a ser una búsqueda de un cine de terror de aire clasicista, que apela a los códigos hitchcockianos de suspense.

La banda sonora, en la misma línea, monta una música mucho más sutil, que busca el misterio con más calma que sobresalto, con una atmósfera menos frenética y de carácter menos electrónico.

El primer tema central (a la postre veremos que principal) aparece presentado al comienzo del filme. Sin embargo, no es tema inicial como en las anteriores películas, pues no aparece junto a los títulos de crédito iniciales, sino durante el prólogo. Mientras vemos al marinero contar quedo a la tenue luz de la hoguera un cuento de terror a un grupo de niños, la banda sonora mantiene una atmósfera de misterio totalmente adecuada. Está formada musicalmente por un pedal grave de *pad* sobre el que oímos las notas de un piano en registro medio que realiza una melodía muy sencilla, con un carácter de cierta melancolía y misterio, una cadencia tranquila y una armonía que se basa sobre todo en el bajo pedal, y en la utilización de un acorde minorizado como única variación en el bajo (el VI menor), acorde muy característico en la música de cine para expresar misterio, oscuridad o maldad. Es interesante cómo hace la transición entre un acorde y otro, pues duran tanto que se entienden como modulación mediántica, y produce un efecto de extrañeza. También hay una pulsación interna a ritmo de negras realizado con el piano que no se detiene, que ayuda a crear la atmósfera de misterio pretendida.

Mientras el marinero habla, predomina el *pad* colchón, aunque está salpicado por las notas del piano realizando furtivamente diferentes diseños de la melodía del tema. La dirección también es calmada, con una fotografía oscura que nos sumerge de lleno en la historia que se nos está contando con cierto aire de solemnidad.

Hay una interesante utilización en *La niebla* de la música diegética, ya que la radiofonía es un *leitmotiv* de la película. Cuando al padre Malone se le cae una piedra de la pared encima de la mesa, el susto por el golpe inesperado enseguida es contrastado con una despreocupada y animada música de *big band* de *jazz*, emitida por la radio. El efecto persigue incidir en la incertidumbre del momento. El montaje enseguida funde las dos escenas mediante esta música cuando oímos a la locutora de la radio, que será una de las protagonistas de la cinta, mientras vemos la presentación de la ciudad, de noche. La voz así es presentada como una especie de narradora omnipresente, demiúrgica, capaz de llegar a todos los rincones y todos los habitantes de Antonio Bay. De hecho, los primeros personajes que aparecen en la película tras la introducción lo hacen en relación a una radio, con música de jazz de fondo. La radio actúa también como nexo de unión.

Igualmente interesante es la utilización del silencio musical que emplea Carpenter, por ejemplo en la siguiente escena. La importancia que se le da a los sonidos de vidrios chocando, del surtidor de gasolina, de los teléfonos y demás estridencias, viene determinada por la inquietud que producen en contraste con el silencio de la noche en Antonio Bay. Esto será un recurso muy utilizado en toda la película, que tanta importancia otorga al aparato sonoro. También es curioso que Carpenter emplee por vez primera como tema inicial de la película el silencio musical.

Cuando aparece la niebla la primera ocasión, la música que la acompaña, que suena justo a la vez que ella, no es más que un colchón de *pad* oscilante mantenido, sin cambios de nota, aunque sí crece en dinámica a medida que el peligro se hace más tangible, y añade una nota grave de órgano electrónico a la vez que aparece el barco fantasma, emulando el sonido de las bocinas de los barcos. Consigue crear la atmósfera adecuada, en que la música está en un plano muy secundario, como acompañamiento a la escena. También se permite así que los sustos y golpes sonoros sean más contundentes, en otra acertada utilización del silencio musical (en este caso, solamente parcial, pues hay música pero sin carácter temático y solo como fondo o colchón). De hecho, el *pad* grave se convertirá en *leitmotiv* de los marineros que habitan en la niebla cuando, dos escenas después, se vuelva a hacer patente su presencia en casa de Nick.

El siguiente tema central de la película aparece cuando el pequeño Andrew descubre en las rocas junto al mar el trozo de mascarón del barco del capitán Blake. También tiene gran protagonismo y carisma, y se asocia al misterio alrededor de la historia del capitán Blake. Su construcción vuelve a ser muy similar a la del resto de temas de Carpenter: una melodía muy sencilla basada en un solo acorde que se mueve repetida y transportada tal cual por otros dos acordes más que descienden, todos menores y en relación mediántica entre sí. Cada repetición del diseño melódico lleva asociada un pequeño juego de pregunta y respuesta: el piano realiza una vuelta de la melodía y a continuación responde un *bright pad* repitiéndola. Viene preludiado por un insistente tintineo que también acompaña al tema, de nuevo como motor rítmico interno incesante, que se asemeja al sonido de campanas que anuncia la inminente partida de un barco.

Los personajes siguen siendo presentados asociados a la música diegética y/o a la radio. Ahora la señora Kathy Williams aparece junto a la famosa marcha para banda *The Washington Post* de Sousa, oída gracias a lo que suponemos es una megafonía en pruebas. En realidad, en ningún momento vemos la fuente sonora, pero al oír la música entrecortada y entender que se trata de los preparativos para la fiesta de aniversario, damos por hecho que es música que pertenece a la diégesis de la película. En la siguiente escena, volvemos a la locutora Stevie Wayne, que oye en su coche despreocupada un concierto de flauta, que pronto será interrumpido por las noticias de la radio reportando la desaparición del Sea Grass.

El siguiente en aparecer es un contratema del segundo de los temas centrales. Se asocia a la iglesia del padre Malone, y musicalmente es una especie de remedo invertido de aquel: emplea una construcción muy parecida, pero la melodía es casi una inversión musical y los acordes ascienden en lugar de descender. La pulsación rítmica interna está producida por una nota grave y no por un tintineo agudo. De esta forma, se nos anticipa de alguna forma la lucha entre la Iglesia como institución encubridora (posteriormente se nos revelarán los detalles argumentales) y el capitán Blake y sus marineros.

Cuando el padre Malone lee unos pasajes del diario de su antepasado a la señora Williams, vuelve el primer tema central, ya confirmado como principal por su peso dramático. Se establece así como un tema que representa la revelación del pasado, y que lo envuelve en un halo de misterio y solemnidad. Por metonimia, también representa al pasado oscuro de Antonio Bay en sí, y las huellas que este produce en el presente. La película une ambos tiempos mediante esa niebla que hace las veces de portal interdimensional que los

conecta, por lo que también en ocasiones acompaña al peligro que conlleva la niebla para los habitantes. Esto se confirma cuando, sin apenas solución de continuidad, Nick relata una historia de su pasado a Elizabeth, relacionada con su padre y el oro del barco, y volvemos a oír el tema. La última de las revelaciones, como sistema de variación musical, emplea otro fondo sonoro, esta vez unos simples *pads* graves que solo realizan las notas do, mi bemol, mi y si bemol de forma pausada. Da sensación de mayor gravedad a la conclusión final: “estamos honrando a unos asesinos”.

Inmediatamente después, un tema de transición nos enlaza con Stevie llegando al faro desde donde retransmite su programa de radio. Es una música tranquila, formada por *pads* agudos de sonido etéreo, con una función de mero enlace neutro, aunque mantienen el tono y la atmósfera de misterio deseados.

Hay una breve vuelta al primer tema central cuando la señora Williams le recuerda al padre Malone que a la media noche todo el pueblo “se volvió loco”. La música nos hace intuir que hay algo relacionado con el aniversario de Antonio Bay y los terribles hechos sucedidos en el pasado, algo que parece estar afectando al pueblo. Y otra más al final de la escena en que despierta brevemente uno de los cadáveres de los marineros, al que se había dado por muerto en el hospital, sirviendo de enlace para una serie de tomas generales de la naturaleza de la región y de la propia ciudad, con ligera bruma en algunos puntos. El paisaje se torna así peligroso, como impregnado de algo maligno, eco de un pasado que clama venganza y está a punto de cernirse sobre Antonio Bay.

Las primeras incursiones de la niebla en las cercanías de la ciudad vienen acompañadas del mismo sonido de *pad* grave de la primera vez. Como anticipo a la muerte de Dan, se emplea el silencio musical para hacer más efectivo el susto buscado con el golpe sonoro, por contraste.

Los posteriores primeros intentos de aviso por parte de Stevie a la ciudadanía del pueblo están acompañados por el tema principal. En el montaje de imágenes vemos tanto a Stevie como a la brillante niebla destruyendo los sistemas eléctricos y de comunicación del pueblo. La música dota de una hondura adicional al misterio, de manera que se siente irrevocable e imparable: la niebla va a llegar, está llegando, y nadie podrá hacer nada por impedirlo.

Cuando la niebla comienza a llegar a la casa del pequeño Andy, y Stevie se percata, el tema principal es repercutido, alterando su significancia tanto argumental como musical.

Por una parte, lo oímos junto al tintineo rítmico que llevaba asociado el tema central de Andy (cuando encuentra el pedazo de mascarón del barco); por otra, la música evoluciona en su sentido fílmico, expresando un peligro inminente que esta vez se centra solo en el personaje del niño. El tintineo conlleva un ritmo interno que hace a la música más frenética y produce en el espectador un nerviosismo que se pretende a nivel dramático.

Luego, toda vez que la casa de Stevie y Andy queda totalmente rodeada por la niebla, el silencio musical se rompe por un lejano sonido de bocina de barco, preludio de la fatalidad a punto de cernirse sobre la cuidadora del niño. Tras su muerte, la niebla acorrala a Andy y de nuevo el *pad* oscilante en el grave es empleado como método para generar tensión. Se consigue, aunque gran parte del mérito lo tienen las imágenes, a las que la música aquí acompaña subordinada. Y no solo subordinada a las imágenes sino también a los efectos de sonido, tan importantes en esta cinta, algunos de los cuales no son sino diseños musicales empleados como efectos (ya oímos ese recurso en *La noche de Halloween*), como el del coche arrancando a la carrera.



Fotograma de *La niebla*.

En la larga secuencia de la niebla ya en Antonio Bay, oímos un nuevo tema, sin carácter temático, solamente textural, basado en pulsaciones rítmicas repetidas constantemente, imparables, como la misma niebla. Se construye por varias capas, pero todas realizan, en distintos espectros sonoros, un ritmo *ostinato*. Se juega con los niveles sonoros, de manera que a veces la mezcla crece en dinámica y a veces decrece, según si los personajes necesitan hablar, o solo vemos a la niebla avanzar, y el peligro se hace más o menos evidente. El efecto de sumar capas al tema, produce aún más tensión. También hay momentos en que se restan capas, o se añade el *pad* oscilante y los tintineos, según un adecuado manejo del ritmo cinematográfico por parte de Carpenter.




Tras entregar el padre Malone el oro al capitán Blake, se repite el tema calmado de *pads* agudos que oímos una vez con Stevie llegando al faro. Se trata de la calma tras la explosión, la desaparición abrupta e inesperada de la niebla. Y momentánea, pues Blake y sus hombres aún no se han cobrado su sexta víctima.

El tema elegido como tema final es el central relacionado con Andy, y comienza justo a la vez que los títulos de crédito, coincidiendo con la muerte del padre Malone.

*La niebla* es una película en que la utilización de la música está más mesurada que en anteriores películas de Carpenter, otorgando mayor importancia a los sonidos extramusicales que a la propia música en multitud de ocasiones. Temáticamente, la mayoría de las músicas tienen un carácter más textural que melódico, más aún de lo que cabe esperar en un compositor cuyas partituras suelen preferir la textura que la melodía propiamente dicha. La música es menos carismática y más funcional que en *La noche de Halloween*, y el tema principal no determina tanto al resto de temas como su equivalente en aquella cinta. La homogeneidad en la banda sonora se consigue más por los timbres empleados, por el tratamiento atmosférico de los *pads* y por las armonías empleadas que por afinidades musicales.

### **3.2.2. Vestida para matar**

 Título original: *Dressed to Kill*.

 Director: Brian De Palma.

 Música compuesta por: Pino Donaggio.

El caso de *Vestida para matar* es sensiblemente diferente al de *La niebla*. Mientras la banda sonora de aquella participa de pleno de las constantes que serán habituales durante el transcurso de los siguientes años, la compuesta por Pino Donaggio aún se asienta sobre las bases estéticas del cine de terror de la década anterior. Merece la pena recordar que, como es lógico, las décadas no son compartimentos estancos y que las transiciones estilísticas en el arte casi siempre son suaves y progresivas.

Baste como ejemplo la comparación de las escenas iniciales de *Carrie* (í.d. Brian De Palma, EE.UU., 1976) y *Vestida para matar*. Ambas películas poseen afinidad genérica,

las partituras pertenecen al mismo músico y, curiosamente, tienen una construcción cinematográfica muy parecida. A ambas escenas las acompaña un tema inicial de similares características e idéntico lenguaje estilístico. También viene rubricada por el mismo arreglista y orquestador: Natale Masara<sup>70 71</sup>, habitual de Donaggio.

En efecto, durante la escena de créditos de *Vestida para matar* oímos un tema inicial con instrumentación sinfónica y lenguaje eminentemente romántico. Su carácter es apacible, y participa de un melodismo acentuado típico de los compositores italianos. También del mismo tipo de inflexiones armónicas. Sirva como ejemplo elocuente la comparación de este tema con el que compondría años después Ennio Morricone para el personaje de Eliot Ness y su familia en la película *Los intocables de Eliot Ness* (*The Untouchables*. Brian De Palma, EE. UU., 1987).

La melodía es presentada, en su primera frase, con una orquestación desnuda de violines solos. El acompañamiento orquestal entra en la segunda frase. El tema está en si bemol mayor (el empleo de tonalidades mayores se suele asociar a sensaciones alegres o apacibles). Son característicos en su construcción motivica interna los amplios y expresivos saltos ascendentes. La orquestación es muy diáfana, compuesta exclusivamente por cuerdas, viento madera y arpa.

Una vez finalizado y presentado como tema inicial, se repite variado (adquiere importancia central como tema de presentación y, a la postre, veremos que principal), sin discontinuidad, en el mismo momento en que terminan los títulos de crédito, desbordándolos hacia la escena inicial de la película, ahora en do mayor. El cambio de tonalidad ayuda a ofrecer variedad y cohesión. La orquestación va modulándose, acompañando a la perfección a la escena y el delicado movimiento de cámara de De Palma, añadiendo contrapuntos para enriquecer la música a medida que la imagen va mostrándonos los detalles de la escena de la ducha.

Aún hay tiempo para una tercera variación, en la que el tema vuelve a modular, ahora a re mayor, creando una progresión ascendente por grados conjuntos de segunda mayor (si bemol, do y re) que acompaña *in crescendo* a la escena en sus matices estructurales (primero los créditos con fondo negro, luego presentando la escena familiar, y luego

---

<sup>70</sup> <http://www.natalemassara.it/> (Consultado el día 25/05/2020)

<sup>71</sup> <http://www.andtheconductoris.eu/index.htm?http://www.eurovisionartists.nl/conductor/dir020.asp?ID=197> (Consultado el día 25/05/2020)

adquiriendo un cariz más tórrido). En esta tercera variación, la orquestación continúa evolucionando. Los violines atacan los saltos con ligeros *glissandi* (una técnica que consiste en deslizar el dedo para que, literalmente, se oiga todo el trayecto de una nota a otra) y se añaden unas voces femeninas que parecen coordinarse en una suerte de falsa diégesis con los gestos de Kate Miller, la mujer en la ducha. Adscribiéndose así al nivel dramático de la película, la música nos invita a “escuchar” musicalmente los gemidos de Kate, a pesar de que la escena no cuenta con más sonido que el musical y el correr del agua de la ducha.

Finalmente, el tema es truncado por la irrupción de un sencillo motivo de carácter contrastante en el momento exacto en que Kate es atacada. Lo primero que oímos en un grito sordo procedente, por vez primera, de la diégesis del film, que interrumpe bruscamente el transcurrir normal del tema. Inmediatamente comienza el nuevo diseño, que no es más que un fondo de acompañamiento sin melodía, y que dura lo que dura el ataque. Esta nueva música cambia radicalmente su instrumentación y presenta ya sonidos sintetizados y efectos. La relación de importancia ahora recae más en la secuencia que en la partitura, pues su carácter textural y lo impactante que resulta visualmente lo que sucede en escena desequilibran la balanza. El material sonoro presenta un efecto característico de oscilación constante que casi de forma literal acabará fagocitando el grito de Kate con que finaliza la escena, modificándolo y alargándolo artificialmente.

Toda esta secuencia ha de ser reinterpretada al finalizar: era un sueño de la protagonista. Se justifica así más aún el haber empleado un lenguaje musical tan excesivamente expresivo y romántico para una escena en apariencia cotidiana, pues se estaba haciendo hincapié en lo onírico e irreal, en el carácter de profundo anhelo de Kate. En ello también redunda adecuadamente la puesta en escena.

En la siguiente secuencia vemos a la protagonista teniendo sexo en la cama de la habitación con su marido. La cámara se centra en ella y se evita deliberadamente mostrar completa la cara de él, despersonificándolo y ahondando en las sensaciones de ella. La construcción de la escena nos invita a pensar en la idea de rutina asociada al sexo marital. La música y locución de la radio (un programa matinal), que se hallan en la diégesis de la película, refuerzan esta idea, igual de despersonalizadas y asépticas que su recién culminada relación sexual. Efectivamente, durante su posterior visita al doctor Elliott, Kate reconocerá haber fingido gemir de placer esa mañana.

Es precisamente durante esta visita cuando reaparece de nuevo, con ligeras variaciones y reajustes, el tema principal, asociado ya totalmente a los deseos y anhelos sexuales de Kate y, por ser esta la motivación dramática central en su personaje, a ella. Merece la pena mencionar, por elocuente, el breve silencio que ejecuta la música en el momento exacto en que vemos dudar al doctor Elliott acerca de la proposición sexual de su paciente, mirándose al espejo (gesto que la trama acabará justificando), para inmediatamente retomar la música con la melodía en las maderas. El enlace con la siguiente escena se suaviza manteniendo brevemente el cierre sonoro de esta variación del tema al comenzar.

Tras unos minutos sin música en los que en el apartado sonoro dominan los ruidos de museo (que, en realidad, subrayan el silencio dominante en la amplia estancia), irrumpe un nuevo tema central, con importancia estructural determinante y con singulares características. Se trata de más de seis minutos ininterrumpidos de música durante los cuales la escena transcurre con la elocuencia del cine mudo, una persecución por los pasillos de la pinacoteca llena de vaivenes en la que la música acompaña los pensamientos y sensaciones de Kate, pero narrando activamente y de forma integrada. En efecto, se trata de música integrada porque la sincronía que se crea entre la imagen y el sonido es tal que, fuera la imagen, la música no podría aplicarse en otra escena distinta.

Su orquestación es similar a la del tema principal: comienza con la sección de violines ejecutando la melodía principal sin acompañamiento, y este entra algo después. Pero aunque la instrumentación es similar, pronto oiremos algunos instrumentos que antes no habíamos oído, en un *crescendo* musical por adición de instrumentos mucho mayor que en aquel.

El tema musical también presenta características casi opuestas. Genéricamente, el tema alude a misterio e intriga. En su construcción melódica, el motivo característico posee una direccionalidad descendente en lugar de ascendente, y en general en toda la pieza se prefieren los diseños descendentes. Armónicamente, llama la atención que por primera vez oímos música en modo menor. Su construcción musical alude ahora más al Bernard Herrmann de *Vértigo* (*De entre los muertos*) (*Vertigo*. Alfred Hitchcock, EE. UU., 1958) o *Psicosis* (*Psycho*. Alfred Hitchcock, EE.UU., 1960) que al melodismo típicamente italiano antes exhibido.

Analicemos cómo evoluciona el tema narrativamente. Un extraño con gafas de sol se sienta junto a Kate. Al mismo tiempo, irrumpe el tema con violines. Kate lo ojea y, tras unos rápidos vistazos más o menos disimulados, entra el acompañamiento, un

contrapunto de violonchelo con motivo circular. En ese instante comprendemos que Kate se encuentra interesada en ese hombre, intrigada por su misterioso atractivo, en el que redunda el carácter de la música, sugerente aunque sutilmente melodramática. Cada entrada del motivo descendente principal parece acompañar a un gesto de los protagonistas de la escena: un casual mordisco al bolígrafo, un nervioso cruce de piernas o unos cruces de miradas. Sus ademanes parecen casi coreografiados, al son de la música y por obra y gracia del montaje.



Fotograma de *Vestida para matar*.

Tras el intercambio de miradas, ella esboza una sutil sonrisa que no parece ser correspondida. En ese instante, la música efectúa una breve inflexión al modo mayor a través de acordes prestados del modo mayor (una técnica compositiva que consiste en utilizar acordes pertenecientes al modo mayor en un contexto tonal menor, que también se puede efectuar en el sentido contrario). Mientras, parecemos intuir que este ligero rechazo, lejos de desalentar a Kate, reafirma su interés en él y le hace idear una nueva estrategia de seducción. Mientras ejecuta su nuevo plan con calculados disimulo y parsimonia, la melodía recae en las maderas, hasta que Kate enseña su anillo y la cámara se centra en su sonrisa pícara, momento rubricado por un acorde de arpa al que prosigue la insistente repetición de un breve motivo melódico de manera cíclica, generando expectación por la reacción del extraño. Este se levanta y el tema comienza de nuevo con su melodía principal invariable.

Es ahora cuando comienza la persecución por el museo. En la partitura, la instrumentación alterna hábilmente las secciones de cuerda y vientos mediante sutiles contrapuntos melódicos, de manera que esta “persecución” auditiva entre las dos secciones orquestales va de la mano de la de los dos personajes. Las miradas se suceden, el juego de expectativas

truncadas o colmadas durante la escena es de alguna forma asimilado mediante las distintas inflexiones musicales, con una música expresiva rica en matices dinámicos y belleza melódica. La idea de movimiento físico se moldea musicalmente mediante las frecuentes paradas y arranques, y también a través de la inclusión aquí y allá de las figuraciones más rápidas derivadas del bajo inicial de violonchelo. También se introduce un refuerzo de celesta que simplemente otorga más variedad sonora, en el momento en que ella constata que ha sido “cazada” buscando al hombre entre los laberínticos pasillos del museo, haciendo ya evidente su interés hacia él y mostrando sus cartas.

Ahora la persecución invierte los papeles y, ante la constatación por parte de Kate de ser seguida y, así, correspondida por primera vez, la música va modulando hasta resolver en el modo mayor, momento en que se vuelve a incluir el arpa aportando un carácter idílico, apoyando así la alegría de Kate. El “alivio” dura poco: se comienza a modular de nuevo al menor mientras la cámara efectúa un elegante paneo vertical hacia el suelo, retornando al motivo principal del tema en su original modo menor cuando esta se centra en el guante caído que recogerá él.

A partir de aquí el ritmo armónico parece acelerarse. Los diseños son más frenéticos, y en determinado momento la orquesta parece apoyar casi onomatopéyicamente a las palabras del extraño, que no llegamos a oír, a través de la sección de los metales, acercándose al *mickey-mousing* pero con un sentido justificado (la escena se desarrolla completa sin palabras, con la intención de que la música, ahora literalmente, hable por ellos). Pronto se vuelve otra vez al insistente motivo principal de este tema, repercusiones que nunca llegan a cansar por el buen trabajo de orquestación, ofreciendo constantes y sutiles variaciones. La vuelta musical, una vez más, está justificada porque se retoma también la persecución en el mismo sentido que al principio.

Durante unos segundos en que da la sensación de que Kate puede realmente llegar a perderlo, la música continúa creciendo en su intencionalidad y dramatismo, añadiendo instrumentos hasta sumar a la orquesta entera, timbales incluidos, en el momento en que llega a una gran sala y él no está. Esta sección musical, que parece desbordarse en su intención expresiva, enlaza inmediatamente con una nueva recapitulación de la melodía principal, ya con una orquestación mucho más amplia, al retomar ella su avance.

La secuencia en el museo finaliza a la par que la música, con una melodramática cadencia que reposa en el modo menor, ya que Kate no ha conseguido su objetivo y se halla por ello frustrada. Es interesante notar cómo la música ha conseguido alargar toda una

secuencia que, sin ella, posiblemente no habría funcionado, dada la poca acción objetiva que se nos muestra durante los 6 minutos que dura.

En la siguiente escena, al pie de las escaleras del museo, hay un breve tema secundario que se encarga de incidir, en tonalidad mayor y con un carácter romántico similar al del tema principal, en la esperanza de Kate de encontrar al hombre que busca.

Al subirse Kate al taxi y cerrar el hombre la puerta, irrumpe una nueva variación del tema principal. Como es una mera variación, no pierde su significancia original. Esto, unido a lo “curioso” de la escena (tener sexo con un desconocido en la parte de atrás de un taxi) y por supuesto a la puesta en escena, otorga a toda la secuencia una sensación de irrealidad desconcertante, por analogía a como lo hacía también cuando el tema fue presentado por primera vez (la secuencia de la ducha).

El siguiente corte musical es de nuevo bastante largo y relativamente complejo. Cuatro minutos de música formados por la yuxtaposición de distintos temas y motivos, también con diverso carácter o significado. Acompaña a la secuencia en la cual Kate despierta en el apartamento del hombre durante la noche. Arranca cuando siente el impulso de ponerse en contacto con su familia por teléfono. En ese momento, entra un tema secundario con un tipo de armonización peculiar a través de acordes disminuidos e invertidos que aún no se había trabajado, una música elegante pero con toques de misterio en la que dominan las cuerdas y los contrapuntos de maderas. Cuando Kate cuelga el teléfono bruscamente, la melodía se traslada al violonchelo, un instrumento especialmente expresivo y elocuente en su capacidad dramática. La orquestación, eso sí, se asemeja de nuevo al Bernard Herrmann al que aludía el tema central del museo, incluyendo instrumentación y la adición de diseños con dibujos circulares. Tras buscar su ropa interior infructuosamente por el apartamento, el corte musical acaba cuando ella recuerda que la perdió en el taxi.

Sin solución de continuidad, irrumpe el tema principal de Kate, con una variación orquestal en la que el tema pasa a estar en el piano y pronto es reforzado por los violines. La melodía adquiere así un cariz ligeramente más nostálgico y triste, a pesar de su modo mayor. En este momento entendemos que Kate llega a la conclusión de que todo aquello no ha sido más que un idilio pasajero y que, a pesar de que era justo lo que deseaba (ha culminado sus más profundas fantasías sexuales adúlteras), debe abandonar el apartamento, no volver a ver nunca más a aquel hombre, y regresar a su vida anterior. Es interesante notar cómo la instrumentación de la melodía y sus distintos contrapuntos se van asignando a uno u otro instrumento (piano, violines, flautas...) en función de lo que

sucede en escena. La música adquiere en esta escena un valor sumativo, subrayando los sentimientos que la actriz transmite sin palabras y la escena nos muestra en función de lo que sucede en el guion. Las inflexiones musicales (armonía, cambios de frase, de instrumentación...) están estudiadas para coincidir con momentos clave de la acción de la película.

Por último, la música transmuta a un diseño de cierre que incide en la sensación (terrorífica) de que Kate puede haber contraído una enfermedad venérea a través de aquel hombre. Sus ademanes recuerdan en parte al tema principal de *Psicosis* (película a la que, por otro lado, está aludiendo constantemente *Vestida para matar*). No tiene apenas desarrollo porque Kate sale corriendo del apartamento y en ese momento cesa. Se separan así musicalmente también los dos espacios y escenas (dentro del apartamento y fuera del apartamento).

Tras unos minutos sin música que ayudan a crear contrastes, se repercute el tema que oímos por primera vez dentro del apartamento, en el momento en que al ascensor donde va subida Kate entra una mujer con una niña, quien dedica una mirada a la protagonista que, diríase, parece juzgarla, tornándose reflejo de su propia conciencia interior, pero también parece advertirle de un indeterminado peligro inminente. La orquestación es más escueta durante los tensos segundos en que la niña mantiene la mirada, pero se va variando en su intencionalidad musical sin demasiadas diferencias de significancia, más allá de un aparente reposo hacia el final en el modo mayor que, por un lado subraya la relajación de Kate (va bajando la guardia cuando le queda poco para llegar al séptimo piso) y, por otro, hace más efectiva la ruptura sorpresiva total que comienza a continuación.

En evidente diálogo con la película de Hitchcock, la secuencia del asesinato procede de maneras similares a la famosa escena de la ducha en *Psicosis*. Ambas poseen una relevancia estructural muy parecida, si bien, como es natural, se desarrolla de una forma algo diferente, en función de la trama. La música desarrolla algunas de las estrategias de la efectiva partitura de Herrmann, pero también ofrece algunos aspectos diferenciadores. Cuando en *Psicosis* se prefería que la irrupción violenta de las cuerdas fuese precedida de silencio (en realidad, solo el sonido del agua de la ducha), aquí lo hace precedida por una falsa sensación de seguridad y alivio transmitida por la música inmediatamente antes. Mientras que en *Psicosis* los violines, chirriantes, efectuaban auténticos golpes sonoros cuyo valor multiplicaba la violencia que se veía en pantalla en realidad (se oyen muchas



más “puñaladas” que las que se atisban en la imagen), aquí parecen hacer más referencia a un aumento repentino de la intensidad cardíaca de la protagonista (si bien hasta cierto punto podemos encontrar esto también en *Psicosis*), algo que ya hemos visto y veremos que también es habitual en el cine Carpenter.

El nivel sonoro de la música es abruptamente elevado, abrumando en la misma medida en que la situación le sobreviene a Kate. La orquesta en *tutti* procede homofónicamente en una progresión armónica descendente desalentadora. Se refiere a un descenso físico real (el del ascensor), pero también a la vida que se apaga de la protagonista. La secuencia está fragmentada, con momentos de diálogo en otra planta en los que la música cesa unos instantes. Cada vez que retorna la imagen del asesinato, se retoma.

En determinado momento, se efectúa otro curioso caso de *mickey-mousing* similar al de la escena del museo cuando la mujer testigo del asesinato, Liz, emite un grito sordo que es traducido a música mediante los trombones. En ese momento, los largos trémolos sostenidos de las cuerdas mantienen al espectador en vilo, la música consigue suspender la realidad y su normal transcurrir del tiempo, que se sucede a cámara lenta sin que casi nos demos cuenta. Gracias a la partitura, la escena, que sin música se habría hecho larga, se intensifica, sosteniendo y amplificando la tensión.

Sirva como ejemplo de la intencionalidad diferente con que proceden esos diseños agresivos de violines el cierre de la secuencia, con Liz primero siendo vista por otra mujer en el rellano y luego huyendo del edificio. Como analizábamos antes, guardan relación exclusivamente con el estado alterado de ansiedad y nervios tras presenciar la terrible escena. Hay tiempo además para un último efecto de contraste entre imagen y música que redundante en la sensación de irrealidad y confusión de la escena: Liz baja las escaleras mientras la música efectúa una serie de rápidos diseños ascendentes.

El siguiente corte musical es un breve diseño de carácter textural que adquirirá carácter central asociado a Elliott y su misteriosa relación con Bobbi. Aquí ejerce como fondo con un simple valor sumativo. Se oye en la consulta del doctor Elliott, en el momento en que este va a descubrir que le falta una de sus navajas de afeitar (el arma con que hemos visto se cometía el crimen), tras oír una llamada de un expaciente suyo llamado Bobbi. El *leitmotiv* del tema es el diseño característico que efectúa la celesta.

En la comisaría de policía, oímos otro corte musical, instrumentado solo con la sección de cuerdas con un valor muy similar al del anterior corte. En esta ocasión se refuerza la

intriga relacionada con el personaje de Peter, el hijo de Kate, que se dispone a espiar a los policías para obtener información privilegiada. El lenguaje vanguardista manejado es similar al empleado en el tema que oímos en la escena del asesinato. Tras desaparecer durante bastantes minutos para dejar paso al interrogatorio, se retoma el tema musical cuando este va a llegar a su fin. Ahora es Elliott el que adquiere la actitud de espiar, al mirar furtivamente los datos de Liz cuando el policía sale de la habitación para despedir a Peter. Se trata pues de un tema central adscrito al espionaje, sobre todo puesto en relación con Peter.

Efectivamente, el tema se repite, variado, cuando Peter comienza a realizar sus pesquisas, varios minutos después (durante los cuales, transcurre la mayor cantidad sin música que ha habido hasta entonces), en torno a la consulta del psiquiatra. Ahora la orquestación es más amplia. Hilvana tres breves secuencias con la misma temática de espionaje, unificándolas. Un poco después, vuelta la acción a la calle frente a la consulta del doctor Elliott, se vuelve a retomar con un sentido idéntico. El tema se desarrolla y varía para favorecer la sensación de avance en la investigación. Los motivos musicales de que se compone son breves y poseen carácter interrogativo, diseños que se repiten y parecen necesitar una resolución que no termina de llegar. La melodía que oímos en el cierre de esta última escena alude como un eco distante al tema central del museo.

Sin solución de continuidad, la siguiente escena cambia a la música asociada al misterio tras el doctor Elliott que oímos anteriormente. Su nivel sonoro es bajo porque la atención del espectador se dirige al montaje en pantalla partida por el que se decide De Palma y al diálogo. Su único aporte, nuevamente, es el de sumar misterio en torno a su relación con Bobbi, el personaje que llama insistentemente al doctor.

La música que oímos durante la secuencia en que Liz sale de un apartamento y es perseguida en coche se compone de elementos y motivos derivados de otros temas oídos anteriormente: el del asesinato en el ascensor, el del museo y el del doctor Elliott y Bobbi. De alguna forma, la música nos comienza a ofrecer pistas o a, cuando menos, generarnos sospechas. Por otro lado, el producto es una música de intriga más o menos genérica para acompañar persecuciones con trepidación.

Cuando la persecución en coche termina y el personaje perseguidor es derribado, se emplea el *leitmotiv* de celesta del tema Elliott-Bobbi para enlazar con la imagen de Liz atravesando un paso subterráneo. Se nos insinúa así que el peligro continúa y que aún hay un asesino al acecho. Antes de volver a entrar Liz a esta boca de metro, se nos recuerda

muy sutilmente el tema principal de Kate, a un nivel sonoro casi imperceptible, para inmediatamente enlazar con una música derivada de la del asesinato de esta, mientras que Liz, como en aquella escena, huye escaleras abajo. El diálogo musical no puede ser más directo.

Inmediatamente se repercute el tema del museo, con variaciones musicales y un significado diverso, que incide en la idea de persecución de aquella escena, pero ahora con un cariz de peligro que no había entonces.

Para expresar un peligro de distinta naturaleza que le sobreviene a Liz en el metro, se opta por la música diegética. Corresponde a la música de la radio de la banda de pandilleros. Se trata de una música sin recorrido posterior y su función es separar ambientes sonoros.

Dentro del vagón del metro, se retoma la música de persecución, de valor genérico, y se enlaza inmediatamente con la repetición de la música del asesinato en el ascensor en el momento en que Liz está a punto de correr la misma suerte que Kate.

Durante la posterior conversación entre Liz y Peter parece surgir el amor. Estos momentos son acompañados por un tema secundario con carácter genérico romántico, una balada con piano y cuerdas cuyo lenguaje recuerda al empleado en el tema principal, aunque su nivel sonoro es más bajo, dejando oír los diálogos, y su carácter es menos elocuente y protagonista. Su función está supeditada a acompañar como fondo.

Antes del cierre de la escena en que el doctor Elliott visita el hospital psiquiátrico, oímos un breve y escueto fondo musical sin carácter temático, cuya única misión es enfatizar ligeramente el misterio en torno al personaje de Bobbi. De alguna forma, desentrañarlo parece la clave para resolverlo todo.

De vuelta en la consulta del doctor, Liz le cuenta a este una pesadilla que la atormenta. El fondo musical es otro tema secundario, formado por unos colchones graves de cuerdas, con un ritmo armónico lento y parsimonioso, de sonoridad lúgubre y perturbadora, pero trufado de una serie de voces femeninas que, como las que oíamos en el tema principal, parecen evocar gemidos de origen sexual, incidiendo así en el carácter erótico del sueño narrado. La asociación con la ensoñación erótica de la escena de la ducha se completa con la fusión de la música con el sonido de la lluvia, similar al que se oía en aquella secuencia. Tras detenerse unos pocos minutos, se retoma esta música en el momento exacto en que Liz, quemando todas las naves, comienza a desnudarse frente al doctor. Se

crea así una asociación entre las dos escenas: ¿es Elliott el hombre que describe Liz en su sueño?

Mientras, Peter se encuentra fuera en la calle, observando la escena a través de unos prismáticos. Cuando este presiente peligro, se repercute, alterado, su tema central. Las variaciones musicales lo transfiguran para que ahora posea más urgencia, transmita peligro y suene más tremendista. Su nivel sonoro es más elevado que en anteriores ocasiones. El montaje, que hace alusión a las dos situaciones que observa Peter, alterna entre lo que sucede en la habitación de Liz y en la contigua. En la música, se asocian los graves de contrabajo a las imágenes del doctor. Muchos de los diseños melódicos que antes formaban el tema originalmente, ahora se han transformado en una suerte de melodías circulares, más frenéticas, pero la armonía sigue aludiendo a aquel tema.

Cuando Peter se acerca a la ventana, los violines comienzan a resultar más estridentes, rítmicamente tan contundentes como en el tema del asesinato. Están a punto de capturar a Peter. Cuando esto ocurre, retorna el *leitmotiv* de Bobbi. El motivo de la celesta se mantiene creando tensión, pues sabemos que el asesino está al acecho también de Liz. Incluso sigue sonando mientras lo vemos detrás de ella acechante, a punto de cobrarse una nueva víctima. No es sino cuando Liz se percata de la presencia tras de sí que se repite el tema del asesinato.

Al frustrarse el intento de asesinato porque el asesino (por fin sabemos que era Elliott) recibe un disparo, retorna abruptamente el tema del museo repercutido, frustrándose también a nivel musical. Suena ahora mucho más tremendista y dramático. Su conclusión, que también supone el cierre de la secuencia, supone un alivio a la vez que se siente extrañamente triste.

Tras un corte musical sin relevancia estructural alguna, durante la conversación posterior entre Peter y Liz se retoma el tema musical secundario romántico que oímos por primera vez asociado a la relación entre ambos. Parece que aún queda un futuro por escribirse para ellos.

En la secuencia en el hospital psiquiátrico se retoman, variados, mezclados de alguna forma, y también yuxtapuestos, los temas de Elliott-Bobbi (ya sabemos que es la misma persona) y del asesinato. Esta música acrecienta el terror sugerido mediante la puesta en escena, con un dramatismo desbordante en el cierre de la secuencia, diseño insistente y circular de violines mediante, y un nivel sonoro muy alto.

Durante la secuencia en que la cámara adquiere una vista en primera persona de alguien acechando en la casa de Liz, se oye con nivel sonoro bajo una música cuyos elementos derivan del tema de Elliott y también del que sonaba cuando Peter vigilaba. Se subraya así el acecho. En cualquier caso, es una música repercutida porque su carácter sumado varía las intenciones originales de ambos temas. Ahora se incide más en la cualidad terrorífica.

Como en el arranque del film, la película termina con otra secuencia de ducha. Al entrar alguien en la casa mientras Liz se halla despreocupada duchándose, oímos repercutido, con ese carácter algo más de terror, el tema de Elliott. Ya sabemos que es él, a pesar de que la imagen nos lo oculte parcialmente, y la música nos lo confirma. El tema musical es aquí desarrollado en su plenitud, sosteniendo con sus variaciones musicales una escena que es larga y transcurre a cámara lenta, sin palabras. Finalmente, la música se impregna de la contundencia del tema del asesinato en el momento en que Liz es degollada, quedando como resolución que esta se despierta de lo que estaba siendo una pesadilla, en la misma cama en que lo hacía Kate al comienzo de la película, siendo consolada por Peter.

Queda como tema final el tema principal de la película, aludiendo así también en lo musical al paralelismo que establece el film entre la escena de arranque y de despedida, y también entre el personaje de Kate y el de Liz, que acaba ocupando su lugar en la casa.


Tenemos en *Vestida para matar* un delicioso caso particular de una música con una elocuencia y estilo inusitados en el género de terror de esta época. Sus procedimientos difieren en parte de las que serán las constantes que se irán desarrollando con posterioridad. Pero, aunque mira decididamente al pasado (la partitura, así como la película entera en su concepción, no deja de apoyarse en *Psicosis*), también presenta elementos modernistas que la configuran como una eminente representante del posmodernismo de aquella época, como el pastiche genérico, al exponer lenguajes musicales casi contradictorios entre sí.


La banda sonora de Pino Donaggio es un trabajo complejo en el que los temas centrales evolucionan con los personajes y las situaciones a las que se adscriben, se entremezclan y se repercuten variando su significado en función de lo que las escenas necesitan. En varias secuencias, los distintos temas musicales discurren por la partitura sin solución de continuidad, creando un todo direccional que, literalmente, nos está narrando una historia.


Además, se pone al servicio de la imagen apoyándola y, en muchos momentos, sosteniéndola casi por completo (como en la larga secuencia del museo).

Otro elemento que distinguirá esta partitura de muchas otras que veremos es la variedad de recursos. No solo instrumentales (mientras Carpenter recurría casi en exclusiva a los sintetizadores, Donaggio y Masara disponen de una orquesta) sino también armónicos, exponiendo un lenguaje armónico mucho más sofisticado similar al de Bernard Herrmann, y es capaz de modular su intencionalidad ante una compleja gama de géneros, que la película y, por ello, la partitura, atraviesan de manera perfectamente orgánica.

### 3.2.3. *Viernes 13*

 Título original: *Friday the 13th*.

 Director: Sean S. Cunningham.

 Música compuesta por: Harry Manfredini.

1980 fue también el año que vería nacer una de las sagas más prolíficas de la historia del subgénero *slasher*. Con *Viernes 13* se sublima la fórmula anunciada en *La matanza de Texas* y establecida con *La noche de Halloween*, al menos industrialmente hablando. En efecto, la cinta de Cunningham será un enorme éxito entre el público, increíblemente rentable, que daría lugar a multitud de secuelas de prácticamente similar éxito durante toda la década de los 80, todo un ejemplo de producto exitoso, a pesar de su dudosa calidad artística.

La partitura de Harry Manfredini, aun obrando basándose en modelos similares a los de *Vestida para matar*, difiere de aquella por resultar mucho menos compleja, por evolucionar bastante poco a nivel dramático y, en general, por ser más pobre musicalmente hablando. Eso no la invalidó para acabar siendo una música muy memorable y perfectamente identificable. El principal referente musical, como en aquella cinta, será la partitura de *Psicosis*. Hasta tal punto es así en este caso, que casi podríamos hablar de plagio.

Las comparaciones son odiosas. Mientras que la música de Herrmann se nutre de una rica variedad armónica y temática, explorando sobre la orquesta de cuerda como base sobre

la que construye su discurso, enriqueciendo la música con apuntes estilísticos románticos sin perder la efectividad expresionista de su avanzado lenguaje musical, que tan bien sabe transmitir la tensión propia del género, la música de Manfredini es infinitamente más pobre en cuanto a recursos técnicos se refiere.

Se toma una decisión: ya que no se va a ser capaz de alcanzar las cotas de efectividad y creatividad de Herrmann manejando multitud de recursos, el lenguaje empleado es más sucinto y directo, decididamente expresionista, eliminando todo revestimiento para quedarse con lo esencial. No hay atisbo de reconocimiento armónico tonal, y se abandona totalmente el lenguaje romántico que sí se podía aún notar en la partitura de Herrmann. La solidez del discurso es conseguida a través de la homogeneización atmosférica y discursiva. Esta es una de sus principales características, pues no es una música que vertebral su discurso a través del desarrollo temático con una direccionalidad evidente, sino que más bien pretende crear momentos aislados de tensión en los que lo que prevalece es la ambientación atmosférica, creada a partir de unas pocas notas recurrentes, pero sin que su carisma se ponga nunca por encima de la imagen (salvo en un caso concreto, que enseguida veremos).

Analicemos cómo es usada la música durante el transcurso del filme. La escena inicial arranca con un grupo de jóvenes monitores cantando despreocupadamente *Down in the Valley* frente a la chimenea, en el campamento Cristal Lake, durante el verano de 1958. Se trata de una música diegética que inmediatamente es violentada por la irrupción de música incidental que se contrapone a aquella en carácter e intención. Su aparición se produce justo en el mismo instante en que la cámara pasa de planos fijos (salvo un primer plano vertical) a lo que intuimos es una visión subjetiva de alguien fuera de la cabaña, expresado a través de la cámara en mano en plano secuencia. Inmediatamente intuimos que hay un peligro al acecho, y se hace la correlación con la misma facilidad: la visión subjetiva pertenece al foco del peligro. Durante estos instantes, la música, que no es sino un leve aunque inquietante colchón de cuerdas en un principio, se fusiona tanto con las canciones de los muchachos del campamento como con el sonido ambiental (ranas, grillos), transmitiendo desamparo y explicitando la irrupción de un ser ajeno a la apacible vida rutinaria del campamento. Al entrar la cámara (y, por tanto, el asesino de la película) en la cabaña donde duermen apaciblemente los niños, irrumpe en el ambiente sonoro el que a partir de ahora será el *leitmotiv* más reconocible y empleado de la película (lo acabará siendo a la postre durante toda la saga): una voz modificada con efectos, un

susurro con cierto carácter rítmico y ligeramente agresivo que parece repetir con un *delay* las sílabas “ki” o “chi” y “ah” o “ma”. La decisión entre si lo que se oye es una sílaba u otra parece haber sido ampliamente discutida, pero el compositor ya dejó claro que él grabó “ki” y “ma”<sup>72</sup>, una referencia que adquirirá sentido prácticamente al final de la cinta, como luego veremos.

Este *leitmotiv* va a ser empleado para referirse al asesino, y lo acompañará en muchas de sus escenas. Será piedra vertebral durante toda la cinta para referirse al acecho de este, materializando así a un personaje, que no vemos, desde el apartado sonoro, tanto como lo hizo en su momento el *leitmotiv* de *Tiburón* (*Jaws*. Steven Spielberg, EE.UU., 1975). Es preciso señalar cómo la película de hecho emplea un motivo musical muy similar a aquel de *Tiburón* (que también se usaba, en realidad, en el tema principal de *Psicosis*), una insistente segunda menor (el intervalo musical más pequeño según la habitual partición dodecafónica de la escala), como uno de los pocos motivos recurrentes en la partitura, pero que es precisamente el *leitmotiv* vocal del asesino de *Viernes 13* el que más se parece al de *Tiburón* en cuanto a su uso fílmico.

Durante esta secuencia inicial podemos determinar el funcionamiento de casi todos los aspectos musicales que se desarrollarán posteriormente en el resto de la película. Se crean momentos de acumulación sonora a través de la adición de notas tenidas hacia el agudo, pero sin direccionalidad musical o resolución alguna, ni tampoco una armonía reconocible, al menos desde el punto de vista tonal al que estamos más acostumbrados como oyentes, lo que transmite inquietud, en términos generales.

La secuencia de acecho es interrumpida momentáneamente al volver a los monitores cantando frente a la chimenea *Michael Row The Boat Ashore*, una canción que en su origen era un espiritual afroamericano, reconvertido ya en himno cristiano. Adquiere una significancia especial, pues se trata de una escena que contrapone la intención de la canción con la evidente atracción física/sexual de los dos jóvenes principales protagonistas de la secuencia. Se retoma el fondo atmosférico de cuerdas y el *leitmotiv* del asesino cuando los chicos comienzan a tener relaciones carnales en una de las casetas de mantenimiento, mientras que vuelve de nuevo la cámara en mano subjetiva, convertida también en motivo visual recurrente adscrito al asesino. A medida que la cámara sube las escaleras, el diseño de voces acorta su frecuencia de aparición. Una escala basada en las

---

<sup>72</sup> <https://web.archive.org/web/20060511052302/http://www.slasherama.com/features/harry.HTML>  
(Consultado el día 12/06/2020)



notas mi, fa, la bemol y do asciende desde los bajos hasta el agudo, pasándose de un instrumento de la cuerda a otro a medida que va subiendo (básicamente, una copia de *Psicosis*. Obsérvense los instantes previos al asesinato en la ducha). No tiene una referencia armónica clara. Al llegar arriba del todo, oímos algún eventual *glissando* muy agudo en el violín y una alternancia entre mi y fa que repercute por primera vez, como antes anunciábamos, el famoso *leitmotiv* de *Tiburón*, como parte del panorama sonoro habitual de la partitura de Manfredini.

Entonces se sucede el primer asesinato, tan en fuera de campo como lo serían en su momento las puñaladas que no vemos de la ya citada escena de la ducha de *Psicosis*. La música obra parecido a la de aquella película, incluyendo como herramienta de apoyo auditivo a la violencia no tanto los *glissandi* sino el diseño de segundas menores de las cuerdas (que, no obstante, realiza un marcado *portamento* entre las dos notas). Cumple con los estándares de efectividad de la cinta, pero no deja de ser un remedo muy poco original, con muchos menos matices operativos que en el caso de la película de Hitchcock. La escena termina con un grito de la joven monitora (fotograma fijo) que acaba fundiéndose en un chirrido musical de violines que lo asimila. De alguna forma, la música incidental, que en toda la secuencia pertenecía al universo del asesino, fagocita al universo sonoro diegético en el punto más violento y desgarrador. No deja de ser una idea interesante que busca la incomodidad, a pesar de su resultado algo engolado, estéticamente pasado de moda y decididamente molesto en lo auditivo.

Este “chirrido” mantenido unos instantes enlaza con los créditos iniciales y con la irrupción del tema inicial de la película justo en el instante en que el logo de *Friday the 13th* choca contra un cristal y lo rompe violentamente.

El tema inicial funciona como preludio o introducción musical, en su más tradicional sentido de la palabra. Es decir, su misión es presentar muchos de los subtemas que aparecerán a lo largo de la cinta. En este caso, al tratarse de una música muy textural, sin prácticamente melodía ni direccionalidad clara, el tema inicial cumple dos misiones: establecer y fijar un ambiente musical, un lenguaje interno concreto que cohesionará toda la partitura; y presentar momentos musicales, retazos o ideas sueltas que luego serán utilizadas, expandidas o variadas a lo largo de la película. Musicalmente, su referente más obvio es el tema inicial de *Psicosis*, con todas las diferencias que ya hemos analizado antes. Durante toda esta secuencia de créditos podemos oír, por ejemplo, el *leitmotiv* vocal del asesino, los violines efectuando los famosos chirridos (*glissandi* sin afinación

concreta que se realizan apretando tanto la cuerda que no se deja resonar libremente, ofreciendo un sonido muy duro y violento), *pads* vocales a modo de coros que también serán empleados recurrentemente y, en general, se establece una instrumentación y un sentido rítmico concretos.

Ya hemos visto que la música diegética es usada en esta película para ofrecernos información sobre los personajes y las localizaciones. En las primeras secuencias, el contexto musical en que vemos un grupo de jóvenes cantando con el acompañamiento de una guitarra en torno a una chimenea, nos sitúa en un campamento. El carácter religioso de las canciones era empleado casi como un recurso cómico o de contraste, a tenor de que lo que se disponían a hacer los protagonistas inmediatamente después era irse del lugar para tener sexo (y ser censurados por el asesino). En la primera secuencia tras los créditos, Annie, una joven que 21 años después trata de localizar el misterioso campamento, para trabajar de cocinera, llega a un bar local. Oímos en la radio música *country* que nos define perfectamente el contexto: el EE.UU. profundo y rural, receloso y ligeramente hostil con el foráneo (si bien no se puede comparar esta descripción con la efectuada por Tobe Hooper en *La matanza de Texas*, que plantea un mundo rural casi de otra dimensión, mucho más degenerado y podrido).

La llegada del resto de monitores es acompañada por música de banjo, de nuevo sonando en la diégesis de la película a través de la radio de la ranchera. El momento es empleado como alivio cómico, subrayando el carácter relajado de los protagonistas a través de música muy ligera y animada. La instrumentación elegida, eso sí, nos sitúa necesariamente en un ambiente rural, contexto en que se suelen emplear estos instrumentos<sup>73</sup>. Al finalizar el tema musical justo a la vez (a ritmo) que el protagonista de la siguiente secuencia da un hachazo a un tocón de madera, la secuencia se sirve de la música para ensamblar las diferentes escenas de una manera más orgánica, y se incide aún más en el trabajo rural del campamento. De alguna forma, también se marca la llegada definitiva al campamento, ya que se trataba de una música “de viaje”, y se anticipa muy sutilmente que esa llegada marcará el comienzo del final de los chicos (música animada que se había relacionado con ellos siendo “cortada” por el violento golpe de un hacha). La asociación es deliberada, pues el corte inmediatamente anterior al hachazo es un plano

---

<sup>73</sup> De igual forma que podemos ver, por ejemplo, en *Defensa* (*Deliverance*. John Boorman, EE.UU., 1972).

fijo del cartel principal del campamento Crystal Lake que se sostiene tanto tiempo como conviene para poder llevar a cabo esta coincidencia rítmica con la música.

No son sino dos ligeros apuntes. La música incidental no reaparece hasta algo más de 10 minutos después del final del tema inicial, medida comprensible cuando los 6 minutos iniciales del filme mostraban tanta profusión de música. Aunque también es un apunte muy leve, que sucede cuando se retoma la cámara subjetiva, al acecho de Alice tras los árboles. El nivel sonoro es bajo, sugiriendo que el peligro no es aún inminente. La música es interrumpida por el diálogo, pero retomada cuando Alice vuelve a recorrer el mismo camino de vuelta por la zona boscosa, donde acecha el asesino. Este tema es central y recurrente a lo largo de la película. Presenta un acorde característico en el que podemos oír la sonoridad de tritono, un intervalo duro, que tradicionalmente ha resultado poco armonioso y se relacionaba con el Mal y con el diablo. Está formado por sucesión de cuartas (fa, si y mi bemol), en lugar de terceras, como suele ser habitual. Su escucha nos aleja del ambiente musical tonal. Añade un efecto de *delay* similar al del *leitmotiv* vocal pero que incide sobre el acorde característico. Se crea así una asociación interna que mejora la cohesión musical del tema. Luego veremos que este tema será acompañado en muchas ocasiones, efectivamente, por estas voces.



Fotograma de *Viernes 13*.

El siguiente corte musical lo oímos durante la secuencia del asesinato de Annie. Como no hay acecho, no se introduce el *leitmotiv* vocal. En su lugar, se recurre al diseño recurrente de las segundas menores (recordemos, el que es similar al de *Tiburón*) y, con

base en él, se desarrolla la música. Predominan de nuevo las cuerdas, que se traspasan el diseño las unas a las otras, en diferentes alturas, con un ritmo irregular e impredecible que hace hincapié en lo caótico de la persecución. El final de la chica es rubricado a través de la partitura abandonando este diseño de segundas (que más hacía referencia a la persecución en sí) y retomando el chirrido en el agudo, similar al grito musical que oímos justo antes de los créditos iniciales, ahora aún más estridente.

Durante la siguiente escena, en que los jóvenes se bañan despreocupadamente en el lago, hay una utilización interesante de la música. El asesino acecha a lo lejos, escondido entre los árboles. De nuevo, se recupera, ligeramente variado, el motivo con el acorde por cuartas y el *leitmotiv* vocal cuando vemos la cámara subjetiva. Inmediatamente después, vemos a las chicas hablar y parecen presentir una presencia extraña en la lejanía, en el bosque. Mientras que verbalizan su preocupación, la música prosigue, en un nivel sonoro bajo. De alguna forma, es la música la que explicita para las protagonistas que esa sensación es casi material, y nos permite entender como espectadores el mundo interno de los personajes. La música cesa al mismo tiempo que se sucede una distracción por parte de otro personaje, haciendo olvidar la sensación de estar siendo vigiladas y, a la vez, cortando la fuente extradiegética que nos hacía entender esa sensación.

No acaba ahí la secuencia. En la siguiente escena uno de los jóvenes finge estar siendo atacado dentro del lago. Como acabamos de ver al asesino acechando cerca, podríamos llegar a pensar que es él el supuesto atacante. Pero Manfredini decide ser honesto y no incluir música alguna, a pesar de que el resto de personajes creen la broma y corren a socorrerle alertados. No es sino después de que termine la secuencia, cuando esta cierra volviendo al bosque, cámara subjetiva mediante, que se retoma de nuevo el tema musical del acecho del asesino. De haber incluido algún tema musical extraído del universo sonoro del asesino, posteriores apariciones del mismo habrían resultado menos efectivas, además de haber incurrido en una manipulación del espectador poco sincera. En esta última aparición del tema, el *leitmotiv* suena en un ritmo acelerado. Como existe una asociación evidente entre la voz que oímos y la del asesino, oír el tema con una cadencia más veloz nos traslada la sensación de que se encuentra más impaciente o agitado. Creando esa pequeña variación, la música consigue describir el mundo interno de un personaje que en realidad no vemos.

Aunque no siempre se es igual de consistente. A pesar de que a veces se evitan “sustos” musicales cuando estos son ajenos al mundo del asesino de la película (como, por

ejemplo, en una escena anterior en que una chica es sobresaltada porque otro chico lanza una flecha inesperadamente), en la escena de la serpiente oímos un sobresalto desde la música (el acorde por cuartas atacado con dureza y sequedad) que sirve para asustar a la joven. No obstante, no deja de ser un detalle que no entorpece la narración o la consistencia en la evolución dramática de la música.

Hay pronto otro de estos sobresaltos musicales, que prosigue con un fondo musical, cuando Ralph irrumpe en la cabaña y asusta a los monitores. Sin embargo, la música justifica su aparición porque el diálogo hace referencia a la “maldición” del campamento. Ralph aparece para prevenir a los chicos de un peligro inminente, y ese peligro está explicitado con la música. Lo que oímos es un tintineo agudo, unos *pads* de cuerdas y un piano ejecutando el acorde por cuartas arpegiado, en dos alturas distintas. El producto musical de esta mezcla es inquietante, pero no transmite violencia inminente. Tal vez se trate solo de un loco.

El siguiente corte musical es otra escena de acecho sin variaciones relevantes en cuanto a la utilización de la música o su proceder fílmico. Tras esto, vemos el cadáver fruto del primer asesinato dentro de Crystal Lake, mientras dos de los personajes tienen sexo. La escena venía precedida de otra en la que otros chicos se relajaban delante de la chimenea, mientras uno toca la guitarra (un paralelismo estructural evidente con la escena de arranque del filme). Cuando aparece el cadáver, oímos la música en un nivel sonoro muy elevado y el *leitmotiv* principal acelerado. La banda sonora funde la “voz” musical del asesino con los gemidos de placer de la chica, en la letra de abajo. Poco después, el chico es asesinado. La ausencia de música justo antes aumenta la efectividad del sobresalto musical que se produce justo cuando el asesino atraviesa su garganta con una flecha. La música es muy estridente, ejecutada con violencia (casi física y real, pues hay que frotar con fuerza las cuerdas de los violines para producir esos sonidos). De nuevo, no hay valor temático o melódico alguno en estos sonidos, que tienen un carácter más funcional que estético.

La siguiente escena de asesinato transcurre de manera más o menos canónica. Hay sincronía entre la banda sonora y la imagen cuando el asesino irrumpe en la cabaña de los servicios (al abrirse la puerta, al dar el primer paso). Transcurren más de tres minutos en los que la música adquiere función de inquietud. Es un nivel sonoro medio-bajo, que nos hace patente que el peligro es inminente. Aún hay momentos para más sincronías interesantes, como el instante en que, muy poco antes del golpe final, vemos la sombra

del hacha y, al mismo tiempo, oímos el famoso *leitmotiv*. El resultado es potente y transmite amenaza. No es sino cuando la chica se da la vuelta e intuimos que por fin ve al asesino (el espectador sigue sin verle) que la música cambia de sugerentemente tenue a acompañar explícitamente a la violencia mediante los diseños chirriantes de violines. El espectador no es sobresaltado por este asesinato porque estaba siendo preconizado desde mucho antes. Se hace hincapié más en la sensación de terror puro previa que en hacer más efectiva la violencia explícita posterior. Tras el hachazo, oímos a los violonchelos percutir insistentemente una nota grave y, para finalizar, el tema central asociado al acecho.

El siguiente corte retoma la música diegética de radio cuando nos situamos en un bar de carretera y suena *Sail Away, Tiny Sparrow*, una canción *country* compuesta ex profeso para la película por Manfredini al estilo Dolly Parton y cantada por Angela Rotella. Como en una de las escenas del inicio, su función es solamente de ambientación, si bien la letra podría hacer referencia al personaje de Jason Voorhees.

Una nueva variación del tema central irrumpe después acechando a otra de las chicas sin apenas apoyo de la imagen, excepto un levísimo trávelin de cámara hacia adelante que coincide sincrónicamente con su aparición. El efecto es tan elegante como inquietante. La introducción del *leitmotiv* se sincroniza con la aparición amenazante de las manos del asesino, tras una cortina. La poca variedad musical comienza a repercutir negativamente en lo que a mantener el interés del espectador se refiere. La escena es interrumpida, pero el acecho a la chica se retoma muy poco después. Una de las variaciones más reseñables del tema central es la inclusión de un insistente *si* en el piano, ejecutado con la cadencia de un reloj que transcurre inexorable, y que luego transmutará en *re bemol*, más grave. De nuevo, consigue crear inquietud. Instantes antes de morir Brenda, se produce una asociación sinestésica cuando se encienden los focos del campo de tiro y oímos al mismo tiempo un tintineo agudo chirriante. El efecto nos remite a las sensaciones del personaje de Brenda.

Cuando otros dos personajes encuentran el hacha del asesino, volvemos a oír el tema central, sin aspectos reseñables que comentar más allá de la evidente relación del asesino con el tema musical, que nos sugiere de nuevo un acecho. El asesino está entre nosotros pero no lo podemos ver, es casi intangible y omnipresente.

Se retoma la idea de los focos poco después, con el asesinato del personaje de Steve Christy. Como esta escena es más sucinta, y al contrario que otras anteriores, sí se recurre

al sobresalto para hacer más efectivo el asesinato, de nuevo en fuera de campo. La música cesa unos instantes antes para que el golpe musical posterior resulte más impactante. Este golpe termina dejando una estela en el grave, una nota tenida de contrabajo que ayuda a enlazar escenas, usando la imagen del lago como nexo de unión entre el asesinato y otra escena de acecho posterior.

El siguiente corte musical, de nuevo una música tenue con nivel sonoro bajo, nos insta a pensar que el foco del peligro está sobre la chica recostada durmiendo en la cama. El motivo musical (la nota cadenciosa repetida cual tictac del reloj) parece incluso amplificar la sensación onírica, en relación a su sueño. Esta relación se confirma en los instantes posteriores, cuando, ya en otra ubicación, se retoma este diseño, siendo cortado justo cuando la chica despierta y el montaje cinematográfico nos devuelve bruscamente a la otra cabaña.

Pronto Alice descubre uno de los cadáveres. Los instantes previos están acompañados por un fondo cuya función es provocar inquietud ante un inminente peligro, pero en el momento exacto del descubrimiento, la música se comporta igual que si hubiera sido una escena de asesinato, retomando el motivo por segundas menores, aumentando estridentemente el nivel sonoro y añadiendo violentos *glissandi* en las cuerdas. Musicalmente, el tema es una repercusión del que oímos durante el asesinato de Annie.

Durante la larga escena, se suceden apariciones de diseños musicales sueltos, sin mayor engarce que algunas células musicales recurrentes, como el mencionado motivo por segundas o la armonía por cuartas del acorde característico del tema central del acecho. Se incide así en el caos del momento, no habiendo un orden musical aparente que justifique la aparición de uno u otro motivo. Aunque escuchar los mismos diseños una y otra vez durante la película comienza a cansar, su empleo no deja de ser relativamente inteligente. En determinado momento, tras uno de los diseños recurrentes de notas ascendentes (mi, fa, la bemol, do), la música permanece titilando en el agudo hasta que se corta en seco. Es una estrategia para dejar unos instantes de silencio antes del susto posterior, haciendo este más efectivo. Sin embargo, el susto no es apoyado en sincronía con la música. En su lugar, primero oímos el golpe de la aparición violenta del cadáver rompiendo los cristales de la ventana, y luego la música acompaña, exaltada. De esta forma, la música de nuevo persiste describiendo el mundo interno de los personajes, el de Alice ante el terror de lo que está presenciando. Los ritmos desacompañados y

violentamente marcados parecen aludir al acelerado latido del corazón de la chica, transmitiendo desasosiego al espectador.

Sin embargo, la irrupción del personaje de la señora Voorhees incluye una estrategia musical muy diferente y concreta como acompañamiento sonoro: el silencio. Se juega al despiste, también desde la banda sonora. Aún no podemos saber que será en realidad ella la asesina de la película; esa información se omite por ahora, y por eso todavía no hay música asociada al asesinato junto a ella. No es sino al encontrarse esta con el cadáver que había atravesado la ventana que de nuevo aparece la música, como leve acompañamiento de fondo. Se trata, no obstante, de un acompañamiento dinámico que sigue a la historia que nos cuenta la señora Voorhees, modulando sus intenciones en sincronía con los ademanes y el diálogo del personaje en la que es una de las escenas mejor medidas en el uso de la música.

Tras revelarse que la señora es la madre de Jason y que es realmente ella la asesina de la película, la música, incesante, transmuta, recuperando el diseño por segundas. Ahora el peligro es inminente y más tangible que nunca. Para los sobresaltos (Alice descubrirá más cadáveres), se prefieren los chirridos agudos; para el terror más subrepticio o sugerido, los graves. Es en estas escenas cuando cobra sentido el *leitmotiv* vocal, cuando la asesina de la película pronuncia insistentemente la frase “*kill her, mommy*”, de la que se derivan las sílabas de aquel diseño. Durante la secuencia de la pelea, se producen algunas sincronías entre música e imagen, sobre todo para apoyar algunos golpes. Cuando Alice consigue huir y la señora Voorhees es derribada, la música descansa en el grave, para inmediatamente realizar la ya habitual subida mi, fa, la bemol, do a medida que esta es capaz de recuperarse y ponerse en pie.

Posiblemente no sea una idea muy acertada repetir este mismo diseño inmediatamente después, cuando Alice se alza tras unos palés de madera, escondida de la asesina. El proceder después de esto no difiere mucho de lo visto hasta ahora. El clímax de toda esta secuencia se alcanza cuando Alice por fin coge un machete y se dispone a atacar frontalmente a la asesina. Desde la dirección se elige la cámara lenta, y la música alcanza su punto álgido sonoro, incluyendo contrapuntos de metales que añaden tensión a la música. Entonces Alice le rebana la cabeza y la música hace algo interesante: hacernos oír el grito que habría producido la señora Voorhees de haber contado con una cabeza. La estrategia es análoga a la del grito inmediatamente anterior a los créditos iniciales, con la excepción de que aquí el chirrido comienza después de que se le ha cortado la cabeza, y



no antes (a pesar de que la vemos con gesto de gritar), produciendo un curioso efecto que magnifica la importancia de este hecho. El chirrido cesa a medida que esta cae al suelo finalmente, derrotada.

La escena final es acompañada con la primera música tonal que oímos incidentalmente. Se trata de una versión instrumental, variada a ritmo de balada lenta, de la canción *Sail Away, Tiny Sparrow* que oímos anteriormente, confirmándose la relación entre este tema y Jason. El proceder es similar al de películas como *Carrie* o *Vestida para matar*, en que una apacible música tonal (generalmente en modo mayor) es empleada para hacernos creer que todo ha acabado para asustarnos con un último golpe de efecto. De hecho, al igual que en *Vestida para matar*, este susto precede al despertar de la protagonista, que lo estaba soñando, pero difiere con aquella en que aquí la música cesa inmediatamente tras despertar. No es hasta que Alice recibe la noticia de que nadie ha encontrado a Jason y toma consciencia de que sigue vivo que se retoma, ya como tema final, la balada. A pesar de que suena a victoria y reposo (modo mayor, música apacible, casi romántica), la adscripción del tema al personaje de Jason y el último e inquietante plano del lago dejan un regusto amargo.

La utilización de la música en *Viernes 13* difiere de las vistas hasta ahora sobre todo en cuanto a calidad. Compositores que también empleaban escasos recursos, como Carpenter, lograban una música mucho más eficaz e interesante en lo estético, con fuerte personalidad. Toda la que le falta a la partitura de Manfredini. No obstante, su reconocible *leitmotiv* principal resulta un acierto, pues realmente logra hacernos sentir la presencia de un personaje que no vemos hasta prácticamente los últimos 20 minutos de la película. En cuanto a su proceder, resulta irregular. Careciendo de variedad y llegando a resultar excesivamente repetitiva, se las apaña para lograr momentos de tensión e incluso sinestesias que enriquecen la imagen. Estos apoyos musicales serán una constante durante la década de los 80, en un cine que en múltiples ocasiones pecaba de efectista.

En lo musical, vemos que ni es la primera ni será la última en beber directamente de la fastuosa partitura de Herrmann para *Psicosis*, aunque sí es uno de los acercamientos más indisimulados y, por qué no decirlo, uno que palidece especialmente frente a su principal referente.

# AÑO 1981



*La quema*

### 3.3. Año 1981

#### 3.3.1. *Aullidos*



Título original: *The Howling*.



Director: Joe Dante.



Música compuesta por: Pino Donaggio.

1981 será el año que verá resurgir el cine de hombres lobo con renovadas fuerzas. En evidente decadencia, y sin auténticos tótems que configurasen un corpus fílmico y literario significativo (no al menos al nivel de otros monstruos clásicos como el vampiro o incluso el muerto viviente), la figura del hombre lobo no había sido especialmente atendida en el cine estadounidense, y su prefiguración clásica había recibido muy pocas variantes.

Será con la aparición de la cinta de Joe Dante, más si cabe con *Un hombre lobo americano en Londres*, cuya banda sonora analizaremos a continuación de esta, e incluso con *Lobos humanos*, cuando el hombre lobo será reimaginado, revivificado con nuevas temáticas y argumentos más originales a través del prisma posmoderno que se está comenzando a imponer y, no hay que olvidarse de mencionarlo, gracias a las nuevas técnicas de maquillaje y efectos especiales.

La música de *Aullidos* nos trae de vuelta a Pino Donaggio a la composición. Al igual que en *Vestida para matar*, con su orquestador habitual Natale Massara. Sin embargo, su trabajo dista en intención con el expuesto en la cinta de De Palma. Mucho menos profusa en el empleo de materiales diversos, la música aquí se decide por la sutileza y por configuraciones musicales que comienzan a parecerse más a lo que acabará siendo la tónica habitual durante toda la década.

Baste la comparación entre los temas iniciales de aquel filme y el de *Aullidos* para ilustrar esta diferencia. La película arranca directamente con la escena de créditos, por lo que lo primero que oímos es el tema inicial, que acompaña a estos. Se compone de un vibrante y agudo sonido de *strings* (con efectos) de altura constante, afinado en do, al que se superpone una sucesión de apenas dos acordes (a veces varía con hasta cuatro) en el registro agudo del piano, que enseguida retrotrae a la sonoridad etérea y misteriosa del

pianismo de la escuela de Messiaen. Los acordes poseen una relación extratonal, sin una dialéctica interna evidente de tensión-distensión (algo que, si nos fijamos en la tradición musical, comenzaron a eliminar los primeros simbolistas como Debussy, de quien Messiaen es claro deudor). Internamente, poseen el intervalo de tritono (ya explicamos sus implicaciones) y se hallan distanciados por terceras. Su cadencia lenta pero constante resulta atmosférica y cautivadora, como de ensoñación.

A los sonidos musicales, que se reducen solamente a estos elementos, se le añaden efectos de sonido en sincronía con los efectos visuales del título de la película, incluyendo un sorpresivo golpe orquestal que se hace coincidir con el efecto de cristal roto. A partir de aquí, hay otra serie de sonidos que se superponen a la etérea música, que permanece de fondo; sobre todo, sonidos relacionados con interferencias en sistemas de comunicación.

Hay una razón más, aparte de la estética, para la sutileza de este tema inicial y su buen funcionamiento durante la secuencia: se le van a superponer diálogos. Si se hubiera optado por una música más expresiva y elocuente, más melódica y con fuerte personalidad (como podría ser el caso de *Vestida para matar*), sin duda habría supuesto un obstáculo para la correcta recepción del diálogo. Esto en realidad es algo básico en el mundo de la composición para cine, pues se considera que la palabra debe permanecer por encima de la música en importancia. No obstante, se crea una atmósfera interesante con la combinación, pues no se trata de un diálogo estrictamente hablando, sino de misteriosas frases sueltas cuya fuente y sentido aún no podemos descifrar.

Cabe mencionar la interesante manera de operar de Donaggio y Dante: la música va desapareciendo paulatinamente, casi sin que nos demos cuenta, mientras los sonidos de interferencias y los diálogos permanecen. Esto es porque la escena de créditos inicial se funde con la siguiente escena orgánicamente, y de esta manera la transición es todavía más suave y sutil. De hecho, los créditos propiamente dichos no finalizan totalmente hasta más de un minuto después de arrancar la acción.

Empleando un lenguaje modal con una textura que de nuevo puede remitir al Herrmann de *Psicosis*, el primer corte musical tras la escena de créditos tiene lugar cuando Karen White, la periodista protagonista del filme, entra en contacto con el asesino en serie Eddie Quist. Solo emplea la sección de cuerdas, que posee una construcción circular, con diseños repetitivos y de ida y vuelta. El ritmo es *andante*, no frenético, pero constante, lo que transmite sensación de avance inexorable e inquietud. Se asocia así a la angustia de

la protagonista, que en el mismo instante en que cuelga el teléfono ve cómo la música cesa de golpe y emite un suspiro de alivio.

Tras cesar unos minutos, el tema se reanuda al regresar la acción con Karen, que vaga por los amenazantes suburbios de la ciudad en busca del punto de encuentro con Eddie. Como su angustia es creciente, el tema se halla más desarrollado, y como no hay diálogo, en la mezcla es más audible. Ahora la melodía está doblada por los violines, dotándola de mayor importancia y expresividad.

Poco antes de llegar Karen al lugar, se varía de nuevo el tema, con un carácter y textura muy similares al del anterior corte, pero con otro material melódico ligeramente distinto. En cuanto a la orquestación, el movimiento se va repartiendo inteligentemente entre las voces, favoreciendo la sensación de desarrollo aún cuando todas realizan diseños parecidos. Se añade una flauta, que enriquece la coloración del conjunto. Como además la música posee una direccionalidad muy marcada hacia el agudo y en *crescendo*, la tensión que transmite también aumenta, de nuevo, acercándonos a las sensaciones de la protagonista.

Otra variación de este material se da un poco después, cuando comienza a avanzar la conversación con Eddie. Repitiendo el reflejo del mundo interno de Karen, la orquestación es muy similar, con algunos muy ligeros añadidos de coloración, como el del clarinete. Esta estrategia de presentar el mismo material pero ligeramente variado ayuda a cohesionar todas estas escenas, que en el montaje se hallan fraccionadas, manteniendo una dialéctica con el espectador fácil de entender: la música se relaciona con Karen y, por tanto, sus sensaciones cambiantes van a hacer variar la música; pero solo en intensidad y premura, sutilmente, no en esencia, pues predomina el agobio, la ansiedad y la tensión, que además solo pueden ser crecientes. También hay un evidente componente de misterio-atracción hacia lo desconocido (aunque le provoca miedo y angustia, Karen quiere encontrarse con Eddie y entrevistarle), adecuadamente transmitido con la música.

Finalizando la secuencia, se retoma el tema por última vez (por ahora) cuando Karen va a ser atacada. Como la escena en cuestión dura poco, hay una gran modulación de la intención musical durante su transcurso, pasando de la alarma extrema con los violines vibrantes al reposo final cuando Eddie es abatido por la policía. De nuevo se trata de una variación del tema, que no varía en su tratamiento armónico, modal, y solo cambia algo en su carácter, para amoldarse a la acción. Los acordes que se oyen de piano recuerdan a

los del tema inicial, sin llegar a remitir a ellos del todo por su diferente registro y configuración.

Sin variar de escala, el siguiente corte musical empalma las dos secuencias que vienen a continuación: el final de la escena de Karen siendo rescatada del lugar y el comienzo de la que muestra sus pesadillas, ya en su casa. La música posee la misma base armónica, pero podemos hablar de una repercusión porque su significado dramático comienza a cambiar: ya no se trata de angustia ante un hecho real, sino del recuerdo de estos hechos, que ahora atormenta a Karen y le provoca un trauma que le hace padecer amnesia y terrores nocturnos. El tema se halla más desarrollado en su orquestación, añadiendo incluso voces, y se incide en el carácter de ida y vuelta circular, apoyando la confusión de Karen y haciéndonos patente que la evocación de esos momentos (con los que relacionamos la música) la atormentan en sueños. Al final de la escena, cuando Karen se abraza a su marido, los violines interpretan un motivo melódico más lírico que de momento relacionamos con el drama interno de la protagonista, y no tanto con el horror.

Durante la secuencia en el cuarto de Eddie, aparece de nuevo repercutido este tema. Posee material extraído de las anteriores variaciones, incluyendo los acordes del tema inicial, lo que incide en el misterio en torno a su personaje. Para el desarrollo del tema, se siguen dos estrategias. Por un lado, el repetitivo diseño se va modulando armónicamente hacia el agudo. Además, en determinado momento Chris descubre un dibujo oculto que resulta de su especial interés. Entonces, la orquestación cambia por completo, dejando paso a una música de órgano que, aunque se amolda a muchas de las constantes del género y su dramatismo puede estar en consonancia, rompe de una manera un tanto abigarrada con la homogeneidad expuesta hasta ese momento. Dura poco y no supone un problema. Más aún, su elección cobra más sentido con ulteriores repeticiones.

Poco después, se procede de manera análoga a como lo hace John Carpenter en muchas partituras: utilizar un sonido musical sintetizado a modo de golpe de efecto sonoro. Esto sucede cuando Karen va a ser besada por su marido pero esta lo rechaza, pues aún revive el trauma en relación a los hechos con Eddie. La repentina reacción es subrayada con la música.

Los diseños repetitivos y cadenciosos se retoran para expresar que Karen no es capaz de realizar su trabajo como presentadora de noticiario televisivo porque aún no se encuentra recuperada del trauma. Los elementos musicales tan comunes entre sí ayudan a que el espectador entienda la relación entre los hechos pasados y las consecuencias presentes.

Como todas estas músicas tienen un mismo material temático de origen común y homogéneo, podemos hablar de que en realidad conforman un único tema central, con origen en el tema inicial, que se va variando o repercutiendo en cada una de sus apariciones. Como ya hemos analizado, este tema se asocia al terror en torno al personaje de Eddie.

No es sino cuando se cambia de tercio argumental que la música también cambia. Cuando el doctor Wagner habla a Karen acerca de La colonia, un complejo aislado para pacientes en tratamiento, aparece un tema musical alejado ya de todo ese ambiente sonoro que permaneció vivo mientras lo hicieron los traumas asociados a Eddie. Donaggio se decanta por un tema con un lenguaje compositivo más ligero, de estilo *soft rock*, con un movimiento armónico del bajo y un ritmo que se asemejan al famoso *Hotel California* de The Eagles. Sirve tanto de separación, por la radicalidad con que se modifica el estilo compositivo, como de unión, ayudando a hacer más orgánica la elipsis que se produce entre la visita al doctor y el viaje de Karen y su marido.

Ya en La colonia, se elige una canción de estilo *country* llamada *Howling Chicken* para ambientar la velada nocturna. Se trata de música diegética, pues hay una banda tocando en directo (The Round Oak String Band), lo que ayuda a situar la acción y, por supuesto, a describir el carácter de la gente del lugar (de manera similar a lo que vimos en *Viernes 13*). Hay también un componente humorístico y cultural: justo antes de esta escena, Karen, una chica eminentemente de ciudad, se manifiesta preocupada por no encajar, esperando que «esta gente no sea demasiado rara». Inmediatamente, el montaje nos muestra la fiesta con música *country*, lo que nos induce a pensar de manera instantánea que, si no “rara”, al menos sí estarán muy alejados del tipo de persona que ellos dos representan.

Por otro lado, la segunda de las canciones, titulada *Rocky Mountain Waltz* produce un efecto mucho más melancólico y crepuscular. El viejo Erle mirando a la luna, el juego de miradas entre Bill y Marsha, todo transcurre sin palabras, hasta que el primero amaga con suicidarse, momento en el cual la música cesa. Cuando este por fin se tranquiliza, la música festiva retorna. Cabe destacar que, a pesar de que la música diegética suele ofrecer un margen mucho más reducido para el desarrollo dramático, aquí Donaggio se las ingenia para ofrecer matices sin apenas variar el estilo ni perder la naturaleza diegética de lo escuchado.

Durante la noche, las visiones de pesadilla atormentan a Karen. Acompañando, se retoma el tema central del principio. Aunque precedido por unas notas de guitarra que pueden desconcertar, en realidad se trata de nuevo del corte musical (con ligeras variaciones) de la primera de las escenas de sueño de Karen. El grito del viejo Erle transmutándose en aullido de lobo será algo premonitorio de lo que está por llegar, y se pone en relación con el trauma causado por Eddie.

Poco después, una presencia parece acechar la cabaña de Karen y Bill. La música tiene una sonoridad extraída del tema central, pero la textura es algo distinta, configurada por un juego de pregunta-respuesta entre la sección aguda y la sección grave de la orquesta de cuerdas, con movimientos homorrítmicos por octavas (esto es, siguiendo la misma dirección, notas y ritmo, pero en diferentes octavas). Este procedimiento refuerza el melodismo y lo dota de mayor elocuencia, lo que en este caso se transmite como un aumento de la incomodidad y el misterio. Hay una modulación en la mezcla sonora: cuando Karen encuentra el trozo de tela, la música cesa y la atención recae en los sonidos de animales. Pronto reaparece brevemente con la visión de otra persona (el personaje de T. C. Quist) acechante tras los matorrales.

Hay otra repercusión del tema de Eddie sin demasiado interés cuando los periodistas descubren que el cadáver de este ha desaparecido. Simplemente se deja oír brevemente a un ritmo un poco más apremiante.

De nuevo, hay una breve aparición musical en la siguiente escena en el bosque, cuando las chicas descubren una cabeza de animal cercenada. Al margen del sobresalto orquestal, que subraya el horror del hallazgo, la música que sobreviene después continúa por la senda de la variación del tema original, ahora como reflejo de la preocupación de ambas. Destaca, por curioso, que el susto que se llevan a manos de los hombres no se subraye musicalmente. Esto es porque es un “susto en falso”, sin consecuencias reales, ya que vienen en su ayuda, y se habría podido incurrir en la deshonestidad de proceder de manera diversa.

Ya de día, las apariciones de T. C. aparecen acompañadas de una música ligera sin apenas interés musical, aunque es importante mencionar que, con ella, se trata de incidir en la comicidad del personaje. Es en realidad una estrategia de despiste.



Más evidente aún es el siguiente corte musical. Durante una sesión de terapia grupal, Karen es forzada a recordar y regresar al trauma en torno a Eddie. Junto a estas imágenes, la partitura nos devuelve una vez más la música de los recuerdos y ensoñaciones.

El tema inicial es traído a colación brevemente durante la escena en la librería, en el momento en que el librero explica las características principales del hombre lobo. Como todo el resto de la secuencia no tiene música, se hace destacar la importancia de esas palabras subrayándolas así.

Aunque con características similares al resto de temas derivados del inicial, podemos considerar la música que aparece en el momento del beso de Marsha a Bill como un tema con entidad propia. En primer lugar, destaca el movimiento nervioso de los violines, que parece hacernos sentir el mordisco. Luego, durante el paseo por el bosque, el tema se modula, mezclándose con el viento y los aullidos, para inmediatamente retornar con dramatismo redoblado en el momento del ataque. Destaca la imponente presencia del órgano y el juego de pregunta y respuesta entre este y las cuerdas.

Cuando Bill va a ser curado por el doctor, hay un sutil fondo de cuerdas. Mantiene el lenguaje compositivo que domina en la partitura, pero ahora no remite a angustia o terror, sino más bien a misterio. De nuevo, como hay diálogo, su nivel sonoro es bajo y ayuda a ofrecer atmósfera a la escena, apoyándose en las palabras del Dr. Wagner. También funciona como una entidad propia, pero en relación a Bill: la música de hace unos instantes era agitada y expansiva; ahora, cuando el peligro parece haber remitido, Bill se tranquiliza y, con él, lo hace también la música.

Durante la visita de Terry a Karen, una variación del tema de *soft rock* que acompañó al viaje de Karen a La colonia acompaña ahora al de Terry y las primeras escenas de estas juntas. Aunque presenta una variación rítmica y orquestal (ahora hay más protagonismo de la orquesta, el ritmo y el acompañamiento permutan en balada...) su sentido apenas cambia. Funciona como distensión y como nexo para las distintas escenas, unificando la secuencia y haciendo más suaves las elipsis.

El siguiente corte musical retoma el motivo del sueño y el trauma asociado a Eddie de Karen. No hay apenas diferencias con el resto de escenas análogas.

Cuando Bill finalmente cede ante los encantos de Marsha, tiene lugar una escena en que la música posee mayor relevancia. El tema retoma variadas algunas ideas musicales que ya se habían presentado con anterioridad (el pequeño metalófono que realiza

movimientos circulares, o la elegante melodía de violines derivada de la música de los viajes), pero destacan algunos aspectos. Para empezar, como no hay diálogos, la música se adueña del apartado sonoro. Se decide además por la música tonal para este tema, como en general para aquellos que poseen más carga dramática que de terror (la propia música del viaje de Terry, por ejemplo, de donde deriva esta melodía). Su efecto es especial, pues a lo sugerente de la escena hay que añadir el hipnotismo que produce el lirismo de la música, que resulta agradable pero también misteriosa. De alguna forma se está naturalizando el encuentro, pero también lo hace sentir como una suerte de ensoñación, a lo que sin duda también colabora la puesta en escena.

La secuencia se halla fragmentada. En medio, hay una ligera transición que mantiene sonando el metalófono en el agudo, en combinación sonora con aullidos de lobo. De nuevo, se recurre a la técnica de la pregunta y respuesta entre estos y las cuerdas graves. La redundancia en esta técnica también sirve para homogeneizar la partitura. Estos segundos de transición relajan el dramatismo de la escena inmediatamente anterior, cargan de misterio la cinta y preparan para la siguiente parte, cuando Karen se levanta y la acción retorna a Bill y Marsha.



Fotograma de *Aullidos*.

Tras unos segundos musicales en los que la música retornaba al tema anterior, se produce un fuerte contraste al transformarse Bill en hombre lobo. La partitura añade drásticamente el órgano y los violentos cambios armónicos no asentados en la tonalidad. Como lo que se muestra en imágenes es terrorífico, lo que se subraya musicalmente también evoca

terror, y ya no solo lirismo dramático o misterio. También esta parte se halla ligeramente fragmentada (la acción se mueve en determinado momento por unos segundos al despacho del doctor), pero su sentido al retornar no varía. Destaca eso sí, el cierre, en que las cuerdas repiten insistentemente el mismo acorde, incidiendo ya más en lo horrible de la escena, desbordando en intensidad dramática.

Aún más interesante si cabe es la utilización de la música en el siguiente corte. Terry investiga y descubre que uno de los lugares que se observa desde La colonia se corresponde con el dibujo de Eddie que encontraron en su apartamento. La manera que tiene la música de ayudarnos a entender la conexión a la vez que a Terry es remitiéndonos al sonido de órgano que oímos en la escena en que el dibujo fue encontrado. Lo que en aquel momento sonaba un poco fuera de lugar, ahora, por singular, es un arma semántica bien empleada para un propósito específico. La música que sigue a continuación desarrolla la que oíamos en la secuencia del apartamento.

Cuando Terry vuelve por el bosque, pregunta y respuesta entre órgano y cuerdas con piano a unísono, aunque no exclusivamente, sino que hay una expansión con más recursos compositivos de desarrollo. Lo relevante es que la música mantiene el nivel sonoro alto y una cualidad de terror más acrecentada, pues el descubrimiento de Terry significa que la amenaza es acuciante, y que ya no está segura. Perderse en el neblinoso bosque podría ser su perdición. La secuencia es larga, y alterna motivos musicales extraídos de diferentes lugares anteriores. Destacan los sobresaltos orquestales, que poseen también materiales derivados de otros temas, en lugar de ser simples *clusters* o mostrar un material disonante creado *ad hoc* (como el susto con el hueso en el porche de la cabaña, que emplea el sintetizador como al principio de la cinta, pero sin material con cualidad temática). También que haya diferentes inflexiones semánticas, que hacen oscilar las sensaciones entre el terror y el misterio.

Aunque toda la larga escena con Terry transita en lo musical momentos sin demasiadas novedades que recalcar, sí es mencionable el momento en que esta ataca con el hacha al hombre lobo. Por unos segundos, se recurre a la tan socorrida “técnica Herrmann” del asesinato de la ducha de *Psicosis*: los violines describen los golpes, en este caso del hacha, que vemos físicamente, haciéndonoslos sentir también en el apartado sonoro, lo que aumenta su eficacia en lo que a transmisión de sensaciones se refiere. Ya hemos visto que es una técnica que acabará siendo habitual y bastante recurrente durante esta época, y prácticamente desde 1960.

La secuencia de Terry corriendo finalmente a través del bosque posee material nuevo. El lenguaje empleado es tonal, en modo menor, y recuerda al romántico sinfónico del siglo XIX. Es una música mucho más frenética, con un nivel sonoro elevado, apegándose y describiendo perfectamente la angustia de la protagonista de la secuencia, en busca de ayuda y refugio.

Durante la escena del ataque del hombre lobo a Terry en el despacho del doctor, es importante notar cómo la partitura modula su nivel sonoro para, en muchas ocasiones, dar mayor importancia a los gritos, gruñidos y golpes. La música presenta motivos extraídos de aquí y de allá (sobre todo de aquellos momentos que guardaban relación con Eddie, que es el atacante), con coherencia interna aunque sin exponer una cualidad temática exagerada que distraiga la atención de la acción, en la que recalca la importancia de la secuencia. Finalmente, cuando Terry es mordida por la bestia, unas funestas campanas materializan su muerte.

Karen acabará encontrando el cadáver de su amiga. Tras un golpe orquestal que de nuevo emplea material extraído de otros lugares, se desarrolla una variación del motivo melódico del drama en torno a Karen que oímos tras su primera escena de pesadillas. Su significado es similar en ambas escenas, aunque obviamente el detonante es muy distinto.

La larga escena de la transformación en hombre lobo es posiblemente la más importante de toda la película. En torno a ella, la cinta centra sus mayores esfuerzos, en la mayoría de ámbitos cinematográficos. En lo musical, el tema secundario que oímos muestra un contraste muy marcado con lo mostrado anteriormente. La partitura no reposa tanto en el lirismo pero sí en una orquestación peculiar, añadiendo metales por vez primera, timbales e incluso un teremín<sup>74</sup>. Este último efectúa más bien efectos de índole diversa, mientras que es la banda de metales la que ejecuta la fanfarria. Como muchos otros materiales de la partitura de Donaggio, se basa en diseños duales, apoyándose en dos acordes que van modulando en altura. No obstante, la armonía que subyace sí procede de diseños anteriores, así como algún diseño circular que se puede oír acompañando. Hacia el final de la transformación, la música pierde su gravedad pomposa y abandona su cualidad temática, para centrarse en lo textural, casi como un efecto sonoro. Es en estos momentos que los sonidos proferidos por la bestia suenan más elevados. La resolución final de la

---

<sup>74</sup> GAMBIN, Lee. *The Howling: Studies in the Horror Film*. Centipede Press, EE. UU., 2018.

escena sí retoma otros materiales anteriores y regresa al lenguaje más transitado durante la película.

En cualquier caso, hay que mencionar lo impactante de la escena. Se trata de una secuencia en la que el director pone toda la carne en el asador para horrorizar, para que resulte lo más memorable posible, y lo consigue apoyado en una banda sonora efectiva y con los suficientes recursos artísticos como para no resultar pobre o facilona.

El siguiente corte musical tiene lugar durante la escena en que llevan a Karen a una cabaña y se termina por descubrir la verdad sobre La colonia. Se trata de un corte bastante extenso, con los mismos elementos que se habían puesto sobre la mesa hasta ahora. Destaca algún procedimiento homofónico, esta vez entre piano y metalófono, mientras que las cuerdas permanecen más estáticas haciendo notas largas agudas. También destaca el nivel sonoro más o menos alto, pues se trata de momentos de gran tensión e importancia narrativa. Aún así, la música realiza inflexiones para “hacerse a un lado” en los momentos de más relevancia para el diálogo. La secuencia se cierra cuando el doctor es atacado por los propios residentes, retomándose el tema inicial.

La acción vuelve al despacho de Wagner, donde Eddie acaba siendo abatido por Chris. Justo antes de los disparos, Eddie comienza a transformarse de nuevo. En ese momento se retoma el tema secundario de la transformación, pero con una duración mucho más breve. Este tema está asociado exclusivamente a la transformación de Eddie, pues vemos cómo muy poco después T. C. también comienza a convertirse en lobo, pero la música trae a colación otros temas anteriores de terror frenético, no este.

En esa línea prosigue la citada escena, en la que Chris y Karen habrán de huir del lugar, dejando atrapados al resto de habitantes de La colonia. Toda vez que estamos ante el clímax del filme, la orquesta es ya todo lo amplia que puede ser y, a pesar de que emplea los temas repercutidos ya con un sentido desbordante, exhibe todos los recursos disponibles, incluyendo la presencia de metales, de órgano, de timbales (cuando los lobos golpean el coche, en una suerte de identificación sonora con la imagen), de inflexiones sonoras que permiten escuchar ora la música, ora los ruidos de la caótica secuencia, etc. La secuencia cierra con una versión variada y modificada de la música de viaje en coche, a la vez que ellos, precisamente, por fin escapan de allí en coche.

La última secuencia de la película muestra a Karen transformándose en directo como señal de advertencia al mundo. Para acompañar estas imágenes, Donaggio elige la música


de las ensoñaciones, acaso porque la escena posee ese halo de misterio cuasi irreal, si bien Joe Dante también ofrece un ligero toque de humor vitriólico. Finaliza la secuencia con la melodía de violines asociada al drama de Karen con que finalizaba el mismo tema al comienzo de la película.


El tema final de la película es el tema de *soft rock* empleado durante los viajes, en su forma “original”, esto es, la que apareció la primera vez.


Es importante notar cómo en una película que nos habla de la dualidad del ser humano, civismo frente a barbarie, Donaggio establece multitud de dualidades para cohesionar internamente la música y amoldar su discurso en función de las necesidades cinematográficas. El primer ejemplo lo vemos en el arranque de la cinta, con un tema inicial basado en acordes que reposan sobre un movimiento bilateral. Pero la partitura se halla casi enteramente construida en torno a este principio dual: secciones orquestales enfrentadas a modo de pregunta y respuesta, diseños circulares de ida y vuelta, melodías duplicadas homofónica u homorrítmicamente, y contraste entre dos tipos de músicas: las relacionadas con el terror, el misterio y, en general, todo lo que tiene que ver con los lobos y Eddie, unas músicas con unas características muy homogéneas entre sí que ya hemos ido analizando; y las relacionadas con el drama humano, adscritas al personaje de Karen, donde podríamos enmarcar la música de los viajes, que suena como tema final, y la melodía de sentido dramático con que esta finalmente se despide de su forma humana antes de ser abatida.

Observamos de nuevo, como en *Vestida para matar*, una banda sonora elocuente pero directa, esta vez con muchos menos elementos o material temático, pero acaso por ello más cohesionada. Donaggio consigue ofrecer variedad a través del distinto tratamiento de los temas, a pesar de que la mayoría de ellos se extraen del mismo material de origen y varían poco en su sentido armónico. Las melodías consiguen apegarse a la perfección al sentido narrativo de las imágenes y, sin llegar a ser memorables (al menos, nunca más que las imágenes a las que se supedita), cumplen su función.

### 3.3.2. *Un hombre lobo americano en Londres*

 Título original: *An American Werewolf in London*.

 Director: John Landis.

 Música compuesta por: Elmer Bernstein.

A pesar de que la música original es escasa en la banda sonora de *Un hombre lobo americano en Londres*, conviene detenerse en su análisis por el fuerte contraste de concepciones (ambas válidas, por supuesto) entre las dos principales películas sobre hombres lobo del cine estadounidense de los ochenta. Mientras que en *Aullidos* se emplea música con profusión, con un sentido más dramático y, podríamos decir, serio, en la cinta de John Landis esta es empleada con muchísima más mesura, casi de forma testimonial. Tanto es así, que es más relevante la música preexistente que la original. Más sorprende si cabe teniendo en cuenta que la partitura la firma uno de los más importantes músicos de la historia de la composición para cine: Elmer Bernstein. Sin embargo, a tenor de los resultados, podríamos decir que se consiguen los objetivos prácticamente con el mismo nivel de satisfacción que en *Aullidos*, aun siguiendo estrategias tan diversas.

Uno de los motivos que puede explicar esta decisión es la diferencia evidente de tono. Mientras que *Aullidos* es una película de terror canónica, *Un hombre lobo americano en Londres* transita entre el terror y la comedia con un equilibrio más que notable. Es importante tener este hecho en cuenta porque en función de la intención, en un momento u otro de la película, se habrá de interpretar el valor de la música.

El filme arranca con el estándar *Blue Moon* como tema inicial, en su versión de Bobby Vinton. Dado el tema y la letra de la canción, la intención es producir una asociación humorística entre esta y la temática sobre hombres lobo. La importancia de las primeras escenas (situándonos en una inhóspita campiña inglesa) en conjunción con la música es capital para definir el tono. *Blue Moon* acabará siendo una suerte de tema principal de la película, pues será elegido para acompañar los momentos más relevantes.

Uno de los principales riesgos que se pueden correr al elegir canciones preexistentes para una película es el de perder la atención del espectador, porque este se encuentre más pendiente de escuchar una canción que conoce que de lo que sucede en pantalla. Aquí no existe aún ese peligro, pues las imágenes no desarrollan trama; son solo situación y puesta

en escena, paisaje. Así, además, se puede volver a emplear, como se hará, la misma canción después, manteniendo la unidad musical de la película, aunque sea en momentos con relevancia narrativa, pues ya nos habremos habituado a su escucha y un retorno a él no resultará sorpresivo, no desviará tanto la atención.

El primer tema musical original lo oímos cuando David y Jack, dos muchachos viajeros que se encuentran de visita por Europa, se disponen a adentrarse en el pueblo de East Proctor. Se trata de una sencilla balada de carácter romántico ligero con piano, violines y metalófono agudo tipo *glockenspiel*. El piano realiza una estructura básica de acompañamiento arpegiado en la mano izquierda y melodía en la mano derecha, mientras que los violines, doblados por el *glockenspiel*, ejecutan los contrapuntos. Destaca el efecto de trémolo en los violines, que recarga aún más el carácter romántico de la música. Será un recurso técnico que se volverá a emplear después.



Fotograma de *Un hombre lobo americano en Londres*.

Tras ser invitados a abandonar el bar “El cordero degollado”, en East Proctor, los protagonistas marchan a pie por la campiña. Al empezarles a llover, comienzan a recordar los buenos momentos que pasaron en Italia cantando juntos el tema *Santa Lucia*, la popular canción napolitana de Teodoro Cottrau. La interpretación no tiene interés artístico, pero destaca como método para describir el carácter y la personalidad de los personajes, así como su amistad, algo importante durante la película. Se trata, pues, de una manera de profundizar en ellos sutilmente a través de la música (diegética y preexistente, en este caso).



Mayor peso tendrá la música elegida por Bernstein que acompaña las secuencias de ensoñación de David en el hospital. Se trata de tres escenas separadas entre sí, pero que tienen lugar durante el ingreso de David, que había sido atacado por un hombre lobo, en las que se desarrolla el mismo tema musical. El empleo de tan poca cantidad de música conlleva que notemos un cambio especialmente fuerte cuando esta reaparece, lo que unido a lo irreal de la escena que describen las imágenes, nos lleva a deducir que se trata de una suerte de sueño del protagonista.

En el primer corte de los tres oímos un tema sinfónico de carácter frenético en el que el protagonismo lo tienen las cuerdas, aunque también oímos a los vientos apoyando la armonía, que se basa únicamente en dos acordes, y en la alternancia de estos. Ya vimos en *Aullidos* que este es un recurso habitual, y puede usarse para describir desde la música el carácter dual del hombre lobo, aunque en *Un hombre lobo americano en Londres* este aspecto no se desarrolle tanto como en la cinta de Dante.

La segunda secuencia de ensoñación expande la anterior, mostrándonos una escena de caza en el bosque, en la que David se come un ciervo. El tema musical también está más desarrollado y alargado, cobrando ahora más importancia los vientos, no solo apoyando la armonía, sino también melódicamente. Se mantiene la misma alternancia de acordes, incluso durante el momento en que David ataca al ciervo, cuando la orquestación cambia por completo (instrumentos de percusión de láminas) y también la intención musical, más agresiva y cortante.

A la última de las ensoñaciones la acompaña en lo musical un tema que difiere de los dos anteriores cortes en cuanto al material empleado, pero no en cuanto a la intención (música frenética, de persecución) o a la estética compositiva, por lo que podemos considerarlo parte del mismo todo. Se trata de una pieza breve, más agresiva que las anteriores, con un sinfonismo complejo y rico que nos remite al Bernstein de *Los siete magníficos* (*The Magnificent Seven*. John Sturges, EE. UU., 1960), más que a los principales referentes del cine de terror, exponiendo un ritmo sincopado que incluso se asemeja al del tema principal de aquella película.

Otro tema secundario lo oímos durante la primera conversación entre Jack, ya muerto, y David, a quien se le aparece el cadáver de su amigo para advertirle de lo que está por suceder. Es justo en el momento en que la advertencia en sí es anunciada cuando irrumpe la música. Posee un nivel sonoro bastante bajo, otorgando así importancia al diálogo. Tiene dos funciones: subrayar la relevancia de lo que se está contando y crear un halo de

misterio en torno a los hechos narrados. La orquestación vuelve a emplear los metalófonos, cuyo vibrante sonoridad suele venir bien para evocar misterio, y los violines, ahora mucho más sutiles, en *pianissimo*.

Un tema diferente pero con similares características e igual función es empleado para la segunda de las visitas del cadáver de Jack a David. No hay diferencias sustanciales que mencionar, más allá de la decisión de ofrecer nuevo material para acompañar dos escenas análogas (aunque este, como digo, sea muy similar). Esto se puede explicar cinematográficamente en relación a la evolución física del personaje de Jack, en constante cambio y degradación, ya que es un tema que se asocia a él en exclusiva.

Muy poco antes, teníamos una tórrida secuencia en que nos muestran los avances íntimos en la relación entre David y su enfermera Alex, ambos teniendo sexo primero en la ducha y luego en la cama. Las escenas están unificadas a través de la canción *Moondance* de Van Morrison. Las imágenes se acoplan a la literalidad de la letra, con el juego de palabras que han elegido como temática central en la elección de todas las canciones que se produce con la palabra “luna” y su evidente relevancia para la figura del hombre lobo. Se trata de una asociación que podría ser pueril, pero que funciona en el contexto socarrón y cómico de la cinta.

En las secuencias que se inician con la llegada del doctor Hirsch a East Proctor, aparece una nueva música original de Bernstein que acompaña a la secuencia con un sentido muy distinto a la que lo hizo en los primeros compases de película. De un sinfonismo exuberante, opta por una música tonal cuya armonía pasa por la alternancia de dos acordes básicos (tónica y dominante, en modo menor), adscrita al suave mecer del ritmo de seis por ocho. La dulce melodía en el oboe aparece doblada por los violines a trémolo. El carácter es dramático y ligeramente tenso, como transmitiendo la preocupación del personaje del doctor ante lo que pueda encontrar en aquel pueblo. Posee una función evidente de transición (ya vemos que es muy habitual emplear músicas que suavicen las transiciones y las elipsis durante los viajes).

Con la misma función unificadora, pero con un aporte humorístico evidente, encontramos la irrupción de *Bad Moon Rising*, de Creedence Clearwater Revival, mientras se nos muestra el aburrimiento de David solo en la casa de Alex. Aparte del mencionado empleo de la palabra “moon” en el título (que no aporta nada real a la película), sí destaca la elección del clásico de Creedence por cómo se apegan ambas intenciones compositivas, las de canción y filme. *Bad Moon Rising* es una canción con un ligero y divertido estilo

*rock and roll* y toques *country* que, a pesar de la ligereza de sus formas, nos está hablando del fin de mundo<sup>75</sup>, de manera similar a como la película combina la ligereza en sus apariencias y lo trágico en su fondo.

Para la central y decisiva secuencia de la transformación en hombre lobo, retorna *Blue Moon*, esta vez en la versión de Sam Cooke. Esta “luna” a la que hace referencia la letra da el pistoletazo de salida a la secuencia, reforzando así la asociación de que ha sido su influjo el detonante para dicha transformación. Se produce un fuerte contraste entre lo que oímos, una música ligera y agradable, y lo que vemos, la tremenda y parece que dolorosa transformación de David en un lobo. Sin reforzar este contraste en exceso, en la mezcla la canción es suavizada en intensidad, dando mayor preponderancia a los ruidos, gruñidos y demás sonidos, buscando el impacto.

No vuelve a haber música hasta mucho después, con un tema empleado para describir Picadilly Circus, en una secuencia sin palabras que nos muestra imágenes del popular barrio londinense y su cotidianeidad nocturna. De nuevo se recurre a la música sinfónica de Bernstein, una música también elocuente, sin evidente relación temática con los otros temas, mas sí estética. La melodía adscrita a los violines y la armonía muy estática, también como en el resto. No tiene una función reseñable dentro del funcionamiento de la película.

En la última escena, se retoma el tema secundario presentado por primera vez cuando el doctor Hirsch visitó East Proctor. Sucede cuando Alex se acerca a David en un último intento por salvarle. De alguna forma se alude así al origen del problema, si bien, en cualquier caso, el dramatismo del momento casa a la perfección con el sentido ligeramente trágico de la música.

El tema final de *Un hombre lobo americano en Londres* es *Blue Moon*, versionada por tercera vez, ahora por The Marcells. Se configura así como el tema más repetido y variado de la película, algo que es raro que suceda con una canción preexistente. Es por esto que se puede considerar como el tema principal del filme, si bien no hay un desarrollo dramático con él durante su transcurso, y su importancia se explica por aparecer en los momentos clave (el arranque, la transformación y el final).

Como hemos visto, la música en la película de Landis es escasa, sobre todo en comparación con lo que suele ser habitual en el género. Aunque hay motivos que en el

---

<sup>75</sup> <http://riverising.tripod.com/john-interviews/rollingstone2.html> (Consultado el día 3/08/2020)

tratamiento dramático de la poca música que hay apuntan a un desarrollo semántico que nos puede hacer establecer conexiones con *Aullidos*, como el dualismo reflejado a través de la música, aquí se hallan tan poco desarrollados y poseen tan poco peso específico que se quedan en someros apuntes. En cualquier caso, John Landis se las apaña para que la música de Bernstein siempre sume.

Por otro lado, cabría destacar lo contrario: todos los momentos en que se podría haber optado por incluir música y no se hace. Es fácil convenir que este mismo material en otras manos habría presentado muchísima más cantidad de música, lo que también habría favorecido un tratamiento más rico. Pero es intención evidente del autor alejarse de esos estándares y optar por dar relevancia al diseño sonoro extramusical. Es aquí donde *Aullidos* y *Un hombre lobo americano en Londres* no son comparables, pues ambas parten de intencionalidades diversas.

En último lugar, notemos cómo a través de la minimización de la música original se pone de relieve con mayor evidencia la importancia de la música preexistente en la cinta. Es evidente que en la intención del director está el otorgar mucho mayor peso a las canciones, porque eso le ayuda a establecer de mejor manera el tono requerido, y es a través de ese tono (no tan habitual en el cine de terror, si bien los ochenta comenzarán a ser propicios para ello) que puede expresarse con voz propia y original. Y su éxito fue evidente; se trata de un camino que no tardaremos en volver a ver transitar.

### ***3.3.3. Posesión infernal***



Título original: *The Evil Dead*.



Director: Sam Raimi.



Música compuesta por: Joseph LoDuca.

Con *Posesión infernal* retornamos a un concepto más casero de producción cinematográfica. Se trata de la famosa e influyente ópera prima del director Sam Raimi, una de las figuras más relevantes para el género de terror de su generación. Aunque este proyecto parte de un presupuesto casi ínfimo, supo combinar de la mejor manera todos aquellos elementos de que disponía para obtener unos resultados convincentes, brillando

precisamente por su sorprendente optimización de recursos y por la frescura de su planteamiento. Más tarde sería remedada, ya con mucho mayor presupuesto, en su secuela/remake *Terroríficamente muertos*. Será interesante atender más adelante al análisis de la música de esta, y comparar ambas.

A pesar de lo que se pudiera pensar, la partitura de LoDuca hace uso de gran profusión de recursos, como iremos viendo. Posiblemente pensando, de manera acertada, que la película necesitaría un apoyo extra, en comparación con una gran producción, se decide hacer un empleo de la música amplio y profuso, a veces mostrando tal variedad de propuestas que puede llegar a resultar abigarrada. Como vemos, es una concepción radicalmente diferente a la de, por ejemplo, *Un hombre lobo americano en Londres*.

Como la película no posee títulos de crédito propiamente dichos, sino solamente el rótulo con el título *The Evil Dead*, y la música arranca justo al desaparecer este, no podemos hablar de tema inicial. La secuencia introductoria posee tres elementos: la cámara en mano de visión subjetiva (un recurso visual profusamente empleado en el cine de terror estadounidense de los ochenta), el coche de los protagonistas viajando hacia la cabaña en el bosque y una camioneta roja de aspecto amenazante. El montaje entre estos tres elementos se halla muy fraccionado.

Para las secuencias de cámara subjetiva, que además serán un motivo recurrente a lo largo de la película, la banda sonora se decanta por una música que tiene más de diseño sonoro, y de lo que podemos entender por efectos sonoros, que de escritura musical propiamente dicha, si bien sí se pueden distinguir *pads* electrónicos, también con diversos efectos. A través de estos sonidos se intenta describir lo indeterminado, lo incognoscible, que en última instancia se determinará como una fuerza maligna que atormentará a los pobres viajeros, una suerte de espíritu del bosque en clave demoníaca. Se consigue un efecto terrorífico, pues se siente como una fuerza imparable que, aunque de momento no sabemos de su intención, parece amenazante y decididamente peligrosa.

A los chicos en el coche se nos los presenta canturreando descuidadamente. Sin embargo, la aparición de la camioneta, que parece dirigirse hacia ellos de frente, es subrayada con una música de cuerdas que de nuevo retoma los procedimientos estéticos del Herrmann de *Psicosis*, que ya vimos asimilado de una manera parecida en *Viernes 13*. Música con un ritmo constante muy marcado y con frecuentes cambios en la acentuación, sin demasiado interés artístico pero funcional para lo que de momento se requiere.

En determinado momento, cuando parece que la presencia del bosque se está acercando a la escena y los elementos van a confluír en el mismo punto, los efectos sonoros comienzan a “afectar” a la música de cuerdas, que oímos modificada también electrónicamente poco antes del incidente en el que casi chocan ambos autos. Hay que destacar cómo se separan así a través de la música los tres espacios de los que se compone la secuencia: efectos electrónicos para la visión subjetiva, música diegética para los chicos y música incidental de cuerdas para la camioneta, que en última instancia es también un peligro tangible pero, para apuntar la posibilidad de alguna intervención sobrenatural también en él, su música es afectada por las características de la de la presencia maligna. No es una posibilidad que esté apenas desarrollada, pero se recurre a la vieja idea del presagio para hacernos entender que su estancia en la cabaña será igual de accidentada (o más) que su llegada a ella.

Poco después, durante una breve secuencia, la cámara se sitúa detrás del coche de los protagonistas, un poco por encima, siguiéndole, mientras se dispone a llegar a destino a través de un sendero boscoso. La visión se asemeja de alguna forma a la cámara subjetiva que habíamos visto poco antes, pero se diferencia de ella en que su movimiento está determinado por el del coche, no posee libertad intrínseca, ni tampoco hay planos aberrantes o celeridad en su vaivén. Esto nos hace dudar y, de alguna forma, preguntarnos si están siendo seguidos todavía por la presencia. En cualquier caso, se trata de una visión ominosa e inquietante, que flota por encima de ellos como demiurgo bajo cuyo poder se hallan inefablemente a merced. Esta sensación inquietante está reforzada con la música, un calmado *pad* de tipo *strings* que realiza un movimiento lento del grave al agudo para desembocar en un acorde mantenido muy largo, con el añadido de los golpes rítmicos de la madera del asiento del porche mecido por el viento.

La música se para en determinado momento para proseguir casi inmediatamente, hasta que uno de los personajes observa el asiento de madera que, misteriosamente, se detiene solo. Tras la primera pausa, la música retoma el movimiento ascendente. Los *strings*, ahora en un nivel sonoro más alto, no son sonidos planos, sino que tienen un importante efecto de oscilación, que se va haciendo más patente hacia al final, cuando los sonidos crean un conglomerado oscilante que se acerca al *cluster*, para finalmente detenerse al mismo tiempo que el asiento del porche. Se induce así a que pensemos si ese movimiento no estaría causado por algún tipo de fuerza sobrenatural.

Cuando el primero de los personajes, Scott, abre la puerta y comienza a explorar la cabaña, oímos un tema musical de piano. La secuencia está fragmentada en dos escenas. Durante la primera, oímos un esbozo del tema, algunos gestos de la mano derecha, sin acompañamiento, lo que de momento nos impide asentar las notas armónicamente. Se transmite misterio e incertidumbre. Hay incluso alguna sincronía, por ejemplo cuando Scott pulsa el interruptor de la luz, instante en que oímos los acordes agudos, en los que destacan las sonoridades etéreas, abiertas y disonantes, con intervalos de sexta y segundas menores internas.

En la siguiente escena el tema aparece completo, mientras Scott investiga el cuarto de herramientas. Ahora aparecen los diseños con una base armónica. Lo más destacable es que la progresión armónica la establecen acordes en relación mediántica por terceras, recurso armónico que ya habíamos visto anteriormente en, por ejemplo, *La noche de Halloween*, que será muy habitual en músicas con asidero tonal pero que pretenden la extrañeza y la sensación terrorífica, rompiendo con las progresiones más esperables y clásicas. Por otro lado, posee un carácter más bien pausado de introspección, casando bien con estas escenas en las que se trata de otorgar un halo de misterio a la cabaña.

La próxima secuencia nos muestra a Cheryl dibujando despreocupadamente, ya de noche. Nos llama la atención la ventana abierta (la atención recalca ahí por el uso inteligente de las cortinas), el reloj de pared se detiene y comienza a sonar algo parecido a los primeros sonidos que oíamos en la película, de un origen indeterminado. Posiblemente por influjo de algo que entra por la ventana, Cheryl comienza a dibujar automáticamente, sin voluntad. En este momento suena un breve diseño de orquesta de cuerdas de carácter puntillista en el que los instrumentos atacan las cuerdas de diversas y caóticas maneras. Lo relevante de esa composición no son las notas en sí, sino la sensación de caos y desorden pretendida que se consigue. De nuevo, incide en la incertidumbre ante lo que está ocurriendo. Se finaliza con un diseño de altura descendente y unas notas largas, todo con las cuerdas, mientras Cheryl observa la trampilla del sótano moverse.

El siguiente corte musical ocurre cuando, durante la cena de esa noche, la trampilla se abre sola sorpresivamente. La partitura combina aquí sonidos de sintetizador (un *sawtooth* emulando el carácter de órgano de iglesia electrónicamente) con la orquesta de cuerdas. Armónica y melódicamente, los motivos emanan del tema de piano con que era presentada la cabaña, aunque su carácter es más grandilocuente y enérgico. Los apoyos

armónicos del sintetizador aportan dramatismo, y los movimientos nerviosos de los violines cierta trepidación.

Cuando Ash, el protagonista de *Posesión infernal*, desciende al sótano, y el espectador con él, la puesta en escena, lúgubre, oscura y misteriosa, es apoyada por una música con un nivel sonoro bajo y todavía con poca preponderancia. Son sutiles sonidos de ambiente, cuya misión es crear atmósfera de misterio, ejecutados con diversas y variopintas técnicas e instrumentaciones, como golpes percusivos de madera, rasgueo de cuerdas de piano, trémolos de cuerda y *pads* agudos con largos acordes oscilantes (un recurso también muy habitual en el cine de terror de esta época).

Tras unos instantes sin música, unos nerviosos violines con exagerado *vibrato* y ejecutando numerosos *glissandi* sin apoyo tonal alguno refuerzan el momento en que Ash descubre el “Libro de los muertos” (referencia al escritor H. P. Lovecraft<sup>76</sup>). Aparece este refuerzo dos veces más, en relación a los inquietantes objetos y dibujos del lugar.

Unos minutos después, aparece el siguiente y extenso corte musical, durante la escena de Ash y su pareja Linda. Se trata de un corte que devendrá en tema central para definir el amor en esta pareja, que combina el cuarteto de cuerdas con la guitarra en un elocuente estilo que remite a un romanticismo no recargado, a través de un lenguaje armónico moderno pero tonal. La instrumentación se va ampliando con el transcurso de la secuencia, pues al principio solo tenemos uno de los instrumentos, pronto otro le hace un contrapunto, y se van añadiendo los demás, hasta la entrada del acorde de guitarra, que romantiza el lenguaje ligeramente. El compás de tres por cuatro le otorga un ligero y elegante aire de danza. A pesar de su carácter calmado, las extrañas armonías y notas melódicas ajenas a la armonía que no resuelven producen sensación de inquietud.

Inmediatamente, esta más o menos apacible música es detenida por la visión espectral desde fuera de la cabaña, con los citados sonidos junto a ella, que son esta vez más estáticos y graves, lo que apoya cierta sensación de hipnotismo (de origen maligno, probablemente).

Es entonces cuando Cheryl sale de la cabaña, se adentra en el bosque y comienza la larga escena del ataque y violación por parte del espíritu (a través de las ramas del bosque). De nuevo, es apoyada en lo musical por la orquesta de cuerdas. No hay atisbo de tonalidad,

---

<sup>76</sup> <https://web.archive.org/web/20111227054237/http://blogs.amctv.com/movie-blog/2010/10/evil-dead-facts.php> (Consultado el día 5/8/2020)



y apenas melodía, pues lo importante es la textura conseguida a través de las notas cortas de ritmo constante y acentuado en el agudo, que transmiten sensación de nerviosismo. Cabe mencionar de nuevo los famosos violines de la escena de la ducha de *Psicosis* para entender cómo se puede producir cierta asociación entre estos violines rítmicos y violentos con los latidos del corazón de la protagonista, algo similar a lo que podría traslucir aquí. También veremos y explicaremos más adelante otras maneras de llevar esta misma idea a cabo, a través de otras instrumentaciones diferentes.

Durante el ataque, los rítmicos violines transmutan en dibujos más parecidos a los que oíamos en la escena en que Cheryl parecía ser poseída temporalmente por el espíritu y dibujaba de forma automática. Además, en la mezcla sonora se superponen más sonidos que añaden confusión y sensación de rechazo, como zumbidos de insectos. Antes de liberarse, tras ser realmente penetrada por una rama, se oye incluso una melodía en las cuerdas que parece alzarse burlona entre el caos sonoro de la mezcla, mientras el resto de instrumentos y sonidos siguen vigentes.

Cheryl huye de allí, mientras es perseguida por el espíritu maligno. LoDuca elige para esta persecución música de orquesta de percusión, con instrumentos tan pintorescos como la cuica, creando un efecto desconcertante de agobio y premura. Cuando por fin llega a la cabaña, la música cesa unos instante; en los instantes previos a esto, se retomaban los diseños que oíamos al principio de la secuencia, antes de la violación, creciendo en premura, pues está a punto de volver a ser alcanzada por la presencia del bosque. Se añaden al final unos insistentes acordes de sintetizador reforzados con platos, como medio para añadir tensión. Pero el motivo musical caótico de violines se retoma de nuevo durante la conversación de Cheryl con Ash dentro de la cabaña, pues para ella el peligro no ha terminado y desea huir de aquel lugar cuanto antes.

Cuando Ash y Cheryl se disponen a marcharse en coche, mientras el resto de jóvenes les observan desde la cabaña, para finalmente regresar adentro, se retoma el diseño musical que oímos en la escena en que Scott se dirigía por primera vez caminando a la puerta de la cabaña. Tiene un valor similar de intriga y misterio.

Unos segundos después, descubren que el puente que atravesaron para llegar a la cabaña ha sido derribado y no puede escapar. Estas escenas llevan asociadas un tema musical nuevo que combina la música de las cuerdas (violines, sobre todo) con los *pads* de sintetizador, a lo que se le añade un refuerzo de timbales. La música aquí transmite una cierta sensación trágica, de desesperación. Los acordes del sintetizador son elocuentes,

con una progresión armónica cromática que evita concretar centros tonales, acrecentando la sensación de incertidumbre. Al comienzo del motivo musical oímos un piano que emula en su registro grave la técnica puntillista de notas rápidas no repetidas sin patrón tonal de los violines, apoyando la idea de caos. Observamos también alguna sincronización entre música e imagen, por ejemplo en el momento en que a Cheryl le cae una rama, o el interesante corte final del tema, que coincide con la imagen de un hacha cayendo para cortar un tocón de leña.

La primera escena en que vemos a Cheryl realmente poseída presenta otro breve diseño musical de violines. En los prolegómenos de la transformación, cuya transición en realidad no vemos, Cheryl comienza a adivinar las cartas de sus compañeras. Unos nerviosos violines agudos y oscilantes sirven de preludio a la macabra escena posterior. El sobresalto producido por la repentina visión de la horrible transformación de Cheryl es reforzado musicalmente con el sintetizador, también un recurso que ya hemos visto anteriormente en Carpenter, aunque aquí posea aún mayor cualidad de efecto que de sonido musical como tal. Destacan las notas largas, las disonancias y el *glissando* descendente final, que se coordina visualmente con la caída física de Cheryl.

Los diseños puntillistas de cuerdas (*pizzicati*) y los violines con largas notas oscilantes preludian el peligro inminente ante otro ataque de Cheryl, que pese a haber caído al suelo no ha desfallecido. Durante el ataque, predomina un fondo cuyo sonido podría asimilarse a un trémolo por redoble de timbales. Este fondo se halla trufado con unos dibujos de notas repetidas en las cuerdas, reforzadas homorítmicamente por una marcial caja, transmitiendo sensación de fuerza imparable. El fondo sonoro no cesa hasta que Cheryl es finalmente atrapada en el sótano.

Una escena poco después, en que la presencia del bosque acecha a los muchachos de la cabaña, retoma sus motivos musicales, en este caso, un oscilante *pad* grave, redundando en esa sensación etérea de ente que flota. Tras esto, hay una larga escena de Scott buscando a Shelly. Oímos diversos efectos, como un largo *reverse* de plato, trémolos en las cuerdas, efecto de rasgueo en las cuerdas del piano, hasta el sobresalto producido por el ataque de Shelly a Scott, que es reforzado por un golpe de violines. El tema musical que aparece a continuación va modulando su intención con la imagen, en función de si la acción es más o menos frenética a cada instante. El tipo de sonoridad para estas músicas ya parece sólido y plenamente establecido, caracterizándose por un abandono de la cualidad tonal y el empleo de la música en su carácter más textural posible, prácticamente

como efecto, pero resultando especialmente relevante el ritmo y la forma de atacar a la cuerda (notas largas, vibrato exagerado, *pizzicato*, etc.). También están presentes unos intempestivos platos y unos violonchelos con que finaliza el motivo musical realizando dibujos de ida y vuelta, con un carácter ligeramente más melódico.

La música se detiene unos momentos otorgando una falsa sensación de seguridad. ¿El peligro ha terminado? Pronto veremos que no. Shelly se levanta y ataca de nuevo a Scott. La música, ya en un nivel sonoro bajo dejando espacio a los ruidos, se basa en músicas anteriores: la que oímos cuando se levantó la trampilla del sótano por primera vez, y la que oímos cuando Ash y Cheryl descubrieron el puente derribado. Destacan en cualquier caso los acordes de sintetizador.

En una secuencia posterior, Ash decide echar un vistazo al estado del tobillo de Linda, que había sido herida. Vemos como le crece con rapidez una suerte de infección (que tendrá su origen en la posesión que le afecta), apoyándose en una música de osciladores electrónicos con carácter puntillista. De alguna forma, se comienza a asociar la música electrónica y de sintetizador con el espíritu maligno, conviviendo estos sonidos con los acústicos, que representarían el mundo interno de los personajes. Se refuerza así desde la música esta dialéctica de posesión que se preludiaba ya desde las primeras escenas.

Oímos una sincronización curiosa entre los golpes que en determinado momento propina Ash a Linda y la música, reforzando esta cada puñetazo con un ademán de las cuerdas. Durante estas escenas se produce un desarrollo de la música muy interesante, pues es repercutido el tema central de amor entre Ash y Linda y su expresión varía en función de lo que sucede en pantalla, apegando su desarrollo dramático a la acción. Cuando Ash está a punto de dispararle, el tema suena frenético y acuciante, desbordando dramatismo. Instantes después, Linda parece volver a su ser y la música se torna reposada y apacible, romántica, sin perder su cualidad temática identificable.

No tardará Linda en volver a su forma de posesión para entonar burlona una canción de carácter infantil, mientras oímos un piano en su registro agudo que emula de alguna manera a una caja de música, con una repetitiva progresión de dos únicos acordes. Este diseño va aumentando su nivel sonoro cuando Ash la saca fuera de la cabaña.

De vuelta adentro, hay un ligero apunte musical con un diseño sombrío de violonchelo, que apuntala la idea de la muerte de Scott y, por ende, la soledad de Ash, que es el único que aún no ha muerto ni ha sido poseído. Pronto volverá a ser atacado por Linda. La

música se reanuda con un tema burlón y frenético de cuarteto de cuerdas. También tiene apuntes de timbales, y un piano que imita algunos movimientos de las cuerdas. El carácter ligeramente juguetón de la música casa con el evidente tono de humor soterrado de la cinta, ligera y desvergonzada, que no se toma muy en serio a sí misma, sin llegar a poderse considerar una comedia realmente. Unos graves violonchelos con notas largas determinan la (momentánea) muerte de Linda.

Cuando Ash intenta desmembrar su cadáver con una motosierra, el tema musical de amor entre ambos se lo impide. Este empleo de la banda sonora nos mete en sus pensamientos, en el recuerdo del pasado de la relación, y nos hace entender su vacilación.

Es interesante el instante en que, mientras Ash se dispone a cavar una tumba para Linda, esta abre los ojos. El movimiento es apoyado por la música de *pad* grave asociada a la presencia del bosque, lo que confirma el juego de posesión que venía siendo transmitido también desde la banda sonora. Ash comienza a arrastrarla al agujero, mientras en la música oímos unos inquietantes *pads sawtooth*, con unas características transiciones entre acordes a través de *glissandi*. Transmiten una sensación de miedo soterrado (¿atacará Linda a Ash de nuevo?), casi neutra, pero aportan coloración y personalidad.

Como parecía evidente, Linda se levanta de la tumba, provocando un fuerte sobresalto que la música se encarga de reforzar. Durante la disputa, se retoma el tema que oímos al inicio de la cinta relacionado con la camioneta roja con la que los muchachos casi se estrellan, llevando a cabo incluso desarrollos climáticos análogos, si bien ambas escenas no tienen casi nada en común. No obstante, se consigue cierta coherencia interna en la banda sonora mediante la recapitulación de temas, sobre todo teniendo en cuenta la grandísima variedad de diseños sin carácter netamente temático de la cinta. Esta repercusión, eso sí, se halla más desarrollada, incluyendo motivos de otros temas anteriores, destacando el cierre con el tema de amor, no sin cierta comicidad por el fuerte contraste con el gore exhibido.

Ash retorna a la cabaña e investiga dónde se encuentra Cheryl. Al ser atacado, este se dispone a cerrar todas las entradas a la cabaña, mientras la música retoma motivos que entremezclan las cuerdas y los sintetizadores, estos últimos por ejemplo cuando Ash dispara y vemos a Cheryl chorreando sangre impasible. De nuevo, se vuelven características las transiciones entre acordes mediante *glissandi*. Los diseños frenéticos de cuerdas se asocian a Ash, mientras que los acordes de sintetizador a Cheryl (poseída). Destaca también el efecto puntillista, que ya hemos visto realizar por los violines y por el

piano, ahora con el sintetizador, similar a la escena del tobillo de Linda, pero en el registro grave.

Al bajar Ash al sótano a por cartuchos, es sorprendido por un fonógrafo que se pone en marcha solo y un proyector de cine que le proyecta luz directamente a la cara. Del fonógrafo oímos música *swing* de *big band*, típicas de los años 20 y 30<sup>77</sup>. La remisión a aquella época posiblemente ponga en contexto los hechos pasados sobre los que se sustenta la acción del filme.

Largas son las secuencias de Ash vagando solo por la cabaña. En algunos momentos, se realizan apoyos musicales, con dibujos etéreos de rasgueo de cuerdas de piano, diseños en el agudo que redundan en la sensación de misterio y extrañeza ante los hechos. Se añade también a la banda sonora un latido de corazón, esta vez literal. El recurso es artísticamente más pobre que si hubiera sido sugerido a través de la música, pero no deja de ser efectivo, y si acaso transmite una sensación más carnal.

Tras unos segundos de calma y meditación, Ash evoca con tristeza el recuerdo de Linda, y saca de su bolsillo el colgante que al principio le regaló. De nuevo, es repetido el tema de amor entre ambos. Es un simple subrayado, de valor aumentativo, pero que funciona a la perfección, ya que el tema no deja de casar con la estética de la película.



Fotograma de *Poseción infernal*.

---

<sup>77</sup> RIAMBAU, Joan: *La discoteca ideal del jazz*. Planeta, Barcelona, 1995.

Por fin, durante la larga secuencia del combate final, Ash es atacado por sus compañeros. La banda sonora varía temas anteriores y los desarrolla ampliándolos, acaso más frenéticamente aún, asumiendo motivos, por ejemplo, del tema de amor o del tema de la camioneta roja del arranque del filme. En el momento climático de máxima tensión, se añaden de nuevo los platos, mientras los violines ejecutan melodías enérgicas, también derivadas de otras anteriores.

Tras la secuencia en *stop-motion*<sup>78</sup>, Ash por fin parece que puede respirar en paz. Se dispone un tema musical final con una armonía modal luminosa de cuarteto de cuerdas, que además es capaz de hacer inflexiones para rememorar otros motivos de la película, como el recuerdo al tema de amor que efectúa cuando Ash mira por última vez el colgante de Linda, si bien el tema se halla asimilado por la armonía de esta nueva música. La luz del Sol trae la paz (momentáneamente) y la música suena triunfalista. Las cuerdas reciben apoyos de piano eléctrico y de guitarra acústica, dulcificando el sonido general hasta su conclusión final, descansando en un acorde perfecto mayor (un acorde tonal con sensación de máximo reposo, en un modo que, por contraste con el menor, transmite alegría). Dura poco, pues la rúbrica de la película consiste en una última secuencia con visión subjetiva, el espectro persiguiendo a Ash hasta darle caza, instante en que se cierra el filme. Los sonidos electrónicos de estos momentos poseen un efecto de tirón de afinación hacia el agudo, el equivalente a lo que sería un *glissando* musical.

El tema final es el *swing* que habíamos oído en una escena en el sótano. No deja de haber cierto sentido de humor irónico en la elección de un tema tan alegre y ligero, básicamente una música de baile, tras los horribles hechos que se nos han presentado. Quedan con eso claras las intenciones del director de la cinta.

En definitiva, la música de Joseph LoDuca destaca por asentarse en las bases del género, pero resultando especialmente solvente sobre todo si se tiene en cuenta el bajísimo presupuesto de la película. Aun bebiendo de fuentes reconocibles, es posible observar una personalidad propia y una inventiva quizá solo superada por las imaginativas situaciones de la propia trama.

Al margen de la creatividad, también sorprende la inteligencia de un por aquel entonces debutante LoDuca para desarrollar dramáticamente los temas, para ofrecer coherencia

---

<sup>78</sup> CAMBELL, Bruce. *If Chins Could Kill: Confessions of a B Movie Actor*. Weekly Books, Los Ángeles, 2002, pp. 129-132.

estilística, o incluso para establecer estrategias complejas, como la asociación de música acústica para el universo humano y música electrónica para el espectral. Este tipo de dicotomías ya las hemos visto presentes en otros filmes de la época, y tampoco será la última vez que las veamos, no dejando en cualquier caso de resultar una técnica tan efectiva como compleja. Suelen ser, además, típicas de la dialéctica del cine de terror, en el que no en pocas películas se plantea, en última instancia, una lucha del bien contra el mal. También hemos visto ya casos en los que esta dicotomía o no se busca o no se consigue transmitir (*Viernes 13*), siempre hablando del plano netamente musical.

También oímos cómo la música de LoDuca se encarga de subrayar la acción imitando con sus inflexiones el carácter de lo ocurrido en muchos momentos: más o menos frenética, movimientos de descenso o ascenso, y sincronicidades varias entre imagen y sonido, tanto para apoyar sobresaltos como para reforzar determinadas ideas visuales.

Por otro lado, no emplea de forma contundente un sistema de temas centrales a los que se les subordinan otros. Más allá de un único tema central recurrente, el tema del amor entre Ash y Linda, el resto de temas poseen una recurrencia muy limitada, y se prefiere el constante desarrollo de motivos, cohesionados por una estética general, técnicas, instrumentación e incluso armonizaciones que cohesionan toda la música, pudiendo encontrar similitudes entre prácticamente la totalidad de ellos. Aun con todo, no en pocas ocasiones observamos desarrollos temáticos complejos que refieren temas anteriores casi sin solución de continuidad y de manera orgánica, algo que no deja de resultar sorprendente.

Por último, es interesante reseñar, volviendo al plano presupuestario, cómo este tipo de películas de bajo presupuesto se decidían por emplear sintetizadores como medio para abaratar costes. La gran cantidad de recursos de que se permiten disponer, a pesar de que la de *Posesión infernal* es una partitura mixta de sintetizador y pequeña orquesta (quinteto de cuerda, percusiones, piano, guitarra y creadores de ruido varios) se antojaba perfecta para las necesidades dramáticas del terror. No obstante, el mismo LoDuca reconocería que este es un recurso «de bajo presupuesto», del que primero decidió prescindir (a pesar de su efectividad) cuando tuvo la oportunidad, muchos años después, de rehacerla<sup>79</sup>.

---

<sup>79</sup> RUIZ DE GAUNA, Álvaro. *Me tragaré tu alma. La historia de la saga Evil Dead*. Applehead Team, España, 2019.

### 3.3.4. *La quema*



Título original: *The Burning*.



Director: Tony Maylam.



Música compuesta por: Rick Wakeman.

Más habituales durante la década de los 80 eran este tipo de producciones, de presupuesto medio y con la intención de explotar la fórmula de moda, en este caso el género *slasher*. Si bien *La quema* guarda demasiadas similitudes argumentales con *Viernes 13*, la idea del filme fue concebida antes del éxito de la película de Cunningham<sup>80</sup>, por lo que no se puede hablar de plagio. *La quema*, eso sí, pasó mucho más desapercibida entre el público de la época que otros éxitos del momento. Una nueva ola crítica revisionista comienza ya hoy día a ensalzarla como una película a tener en cuenta<sup>81 82 83</sup>, a pesar de que su influencia fuese en su día limitada.

En lo que a la música respecta, *La quema* destaca especialmente por llevar la firma de uno de los teclistas de *rock* más importantes, reputados e influyentes del momento: Rick Wakeman, teclista del grupo británico de *rock* progresivo sinfónico Yes. *La quema* es su segunda incursión en el mundo de la composición cinematográfica, pues ya había trabajado unos años antes en la banda sonora de *Lisztomania* (íd. Ken Russell, Reino Unido, 1975), en la que conjugaba su particular estilo a los sintetizadores con la música de Franz Liszt.

Como, efectivamente, la partitura de *La quema* está compuesta enteramente con procedimientos electrónicos y de sintetizador, podemos encontrar más concomitancias con el apartado musical de las películas de John Carpenter que con la *Viernes 13* de Harry Manfredini (por citar el compositor de la película con la que más se la ha comparado). En este caso, la decisión de emplear el sintetizador como base para la composición responde

<sup>80</sup> [https://www.hysteria-lives.co.uk/the\\_burning/pre-production.htm](https://www.hysteria-lives.co.uk/the_burning/pre-production.htm) (Consultado el día 7/8/2020)

<sup>81</sup> <https://web.archive.org/web/20130614033628/http://www.fearnet.com/news/review/fearnet-movie-review-burning-blu-ray> (Consultado el día 7/8/2020)

<sup>82</sup> *In Search of Darkness* (íd. David A. Weiner, EE. UU., 2019)

<sup>83</sup> <https://www.complex.com/pop-culture/best-slasher-movies-of-all-time/the-burning> (Consultado el día 7/8/2020)



más a criterios específicos que emanan de la profesión y especialidad de Wakeman que a la ausencia objetiva de otros recursos. Se trata de una decisión netamente estilística.

La película arranca narrándonos los hechos ocurridos en el campamento Blackfoot en el pasado, cuando unos adolescentes se disponían a gastar una broma pesada, que acabaría saliendo mal, al conserje Cropsy, costándole unas gravísimas quemaduras. Los primeros compases de la cinta carecen de música, poniendo de relieve el silencio de la noche solamente con los sonidos de los grillos, a los que se les superponen los diálogos. La música arranca por primera vez justo cuando uno de los chavales enciende una cerilla en la cabaña de Cropsy, otorgando así especial relevancia al fuego, que definirá el desarrollo de la escena. Se trata de un diseño grave muy oscilante (su frecuencia, que no su nivel sonoro y ataque, podría recordar a la de las hélices de un helicóptero) al que pronto se le añade un acorde en registro medio-agudo, con notas de altura estática, que crecerá paulatinamente en nivel sonoro y en frecuencia de la oscilación a medida que se suceden los terribles hechos. El sobresalto del instante en que Cropsy descubre la calavera, se halla subrayado por un zoom en lo visual (primer plano a la calavera) reforzado por un tirón de afinación hacia el agudo con el sintetizador. También este es un recurso que hemos podido ver incluso en *La noche de Halloween*.

El diseño musical del tema que se desarrolla a continuación, inmediatamente, consta de dos materiales que parecen responderse: una sencilla melodía con *lead* en registro medio-grave de sintetizador, con un característico efecto de *portamento*<sup>84</sup>, y una respuesta en el agudo con un diseño circular de ida y vuelta de tipo *tapping* de guitarra, consistente en dejar sonando una nota pedal que se oye entre nota y nota de la melodía. Estos dos diseños serán recurrentes a lo largo de la cinta. A ellos se les suman un par de capas de fondo que aportan armonía y textura.

Al final de la secuencia de Cropsy ardiendo hay también un curioso efecto de contraste entre lo visual (el conserje despeñándose ladera abajo) y el diseño musical ascendente, otro efecto que también analizamos por primera vez en la citada *La noche de Halloween*. La posterior elipsis (una semana tras los sucesos, en el hospital) se halla suavizada con un recuerdo del tema del *lead* a un nivel sonoro bajo, ahora modulado para sonar en el

---

<sup>84</sup> La transición entre notas es más suave, consiguiendo un efecto de arrastre más expresivo, permitiendo sonar brevemente los sonidos que no se tocan entre una nota y la siguiente en la melodía. En los sintetizadores, este efecto se suele denominar *slide*.

agudo y con dos osciladores de distinta afinación, con lo que se consigue un sonido más incisivo, abierto, con más cuerpo y disonante.



Fotograma de *La quema*.

En el hospital, se refuerza otro sobresalto: el momento en que Cropsy agarra a uno de los médicos, con el tema tipo *tapping*, al que se le suman las capas de sonido de la escena anterior. Wakeman lleva a cabo una técnica más típica del directo, que consiste en variar los parámetros sonoros en tiempo real, jugando con la oscilación y también con la afinación de los osciladores, que poco a poco va separando para que la música suene cada vez más disonante hacia el final. Se consigue así un afecto de “falso *crescendo*” sin necesidad de aumentar el nivel sonoro.

El tema inicial de la película arranca justo después. Posee una estructura en dos partes, formadas a su vez por tres capas de sintetizador. En la primera parte, en fa sostenido menor, lo primero que oímos es un diseño circular repetitivo de ida y vuelta con dos osciladores desafinados entre sí. Pronto entra un bajo y, después, la melodía principal. El *lead* que oímos al principio durante la secuencia en el campamento Blackfoot está derivado de aquí, donde se presenta más desarrollado, con un sonido más calmado similar a un piano eléctrico de síntesis. La armonía es muy sencilla, y destaca la sonoridad de la progresión VI-VII-I, muy típica en la música *pop* y *rock* (la influencia de Yes es evidente). En la segunda parte del tema se modula a mi menor (un tono por debajo), el bajo comienza a asumir ritmos, en lugar de moverse a la vez que la armonía, en una suerte de imitación de latidos de corazón (técnica que más tarde se explotará), y una melodía que repite el

mismo motivo, pero variando sus características acústicas: diseño más oscilante, con *slide*, más agudo y con otra tímbrica. Entre medias, un breve puente con un motivo que era el germen de aquel con nota pedal del arranque. La secuencia de créditos cerrará con una vuelta a este diseño.

Por sus características musicales, el tema inicial, como ya adelantábamos, guarda estrecha relación con el estilo que exhibe John Carpenter, e incluso se asemejará en cómo este tema servirá de origen para muchas músicas durante el transcurso de la película.

Tras otra elipsis temporal de cinco años hacia el futuro, Cropsy se dispone a salir del hospital. Mientras es conducido en silla de ruedas hasta la salida del centro, oímos en *off* las voces de médicos que le han atendido durante su estancia, narrando su calvario. A su vez, suena la música repetitiva de carácter circular con nota pedal y osciladores desafinados, sin ningún otro apoyo. Su nivel sonoro va creciendo a medida que vamos avanzando junto a Cropsy a la salida, apoyando su movimiento y, a su vez, asumiendo el mundo interno del personaje, enajenado y posiblemente lleno de odio. Se alían así diálogos, música y movimiento de la imagen para hacernos entender en pocos segundos las motivaciones del personaje o, cuando menos, adentrarnos en su psique.

Instantes después, Cropsy pasea por la nocturna ciudad buscando cobrarse su primera víctima. De nuevo se retoma el mismo motivo, con otro timbre ligeramente diferente y esta vez con apoyos: un bajo sostenido con un vibrato muy oscilante y otro bajo aún más grave asumiendo el ritmo característico de latidos de corazón. En cierto momento se añade un tercer fondo agudo, muy chirriante, y se efectúa un aumento del nivel sonoro hasta llegar a resultar casi molesto. Se trata del momento exacto en que parece haber elegido a su víctima.

Mientras Cropsy sube las escaleras del apartamento de la prostituta, se repercute de nuevo el mismo dibujo pero en una versión invertida de manera aproximada. El pedal ahora está en el agudo y el diseño se mueve en el sentido más o menos inverso. La sensación de caos y locura transmitida por la insistencia del dibujo y la desafinación de los dos osciladores se mantiene intacta. Este diseño acompaña a la subida del asesino de una manera casi análoga a la escena del arranque de *La noche de Halloween*. El motivo se corta con una sincronización, en el instante en que el asesino apaga la luz de la habitación, idea que también habíamos visto de una manera similar (pero en sentido contrario) en *Posesión infernal*.

En este instante, a pesar de que se corta el diseño melódico, se mantiene el bajo sostenido con vibrato. La oscilación del vibrato, muy exagerada, otorga cierto ritmo a la escena. Con la imagen de la negra silueta del asesino cerrando la puerta del apartamento, se incorporan unos acordes de sintetizador atacados insistentemente con regularidad rítmica, que en realidad son dos notas a distancia de sexta percutidas a la vez. A pesar de que el intervalo de sexta no es disonante, como los osciladores que forman el sonido se hallan desafinados, se siente disonante y amenazante. A partir de aquí, durante el transcurso de la escena del asesinato se moldean los temas en función de la imagen, añadiendo tirones de afinación al agudo y retornando al dibujo del principio, acelerándolo.

Todo este arranque del filme no era sino un prelude de los hechos principales que sucederán en el campamento Stonewater. Tras unos primeros minutos cargados de música, la película se tomará varios minutos hasta volver a hacer sonar una sola nota, y esto ocurrirá precisamente al reaparecer Cropsy por el lugar. Su amenazante presencia, a punto de cobrarse la vida de una joven, es reseñada de nuevo son sonidos de sintetizadores oscilantes (su timbre recuerda al de una sirena de alarma) y un bajo rítmico tipo latidos de corazón. Por cómo está estructurada la ubicación de la secuencia en el filme, y por lo fragmentado del montaje, que alterna la visión subjetiva del asesino con contraplanos de los monitores al otro lado de los árboles, el espectador no termina de creerse que el peligro sea real, como se acabará confirmando, pues el asesinato es frustrado. Sin embargo, queda la idea de que Cropsy, al que ya hemos visto asesinar, se encuentra acechando a los jóvenes campistas protagonistas.

Durante la escena de la ducha, se sugiere un peligro para el personaje de Sally. Un *pad* oscilante sostenido nos hace sentir la presencia que parece sentir también la chica. Finalmente, y tras un *crescendo*, Sally descorre las cortinas, profiere un grito y se retoma de nuevo el diseño de ida y vuelta del comienzo. Aunque antes aparecía asociado al asesino del filme, no se siente como una inconsistencia porque el motivo, de machacón ritmo, se puede asociar aquí al estado de agitación de Sally, y como tal se entiende. También se juega al despiste, pues al arrancar el motivo aún no sabemos quién se encontraba tras las cortinas de la ducha.

El siguiente corte musical lo oímos diez minutos después. Es interesante reseñar esto por el radical cambio de estrategia que supone: mientras los primeros minutos de *La quema* estaban muy recargados de música, tras llegar al nuevo campamento esta está mucho más distanciada, sobre todo en los primeros minutos. Esto en parte se explica porque se asocia

la presencia de música al terror o la agitación. Como las primeras escenas estaban protagonizadas por Cropsy, había muchos elementos inquietantes o de violencia que resaltar a través de la partitura. Y como ya se hizo sobradamente entonces, al presentar la trama de los campistas convenía relajar y aligerar, lo que también cuadra más con el tipo de escena empleada para presentárnoslos. En este nuevo corte, se retoma la música asociada a la cámara subjetiva y el acecho del asesino. La secuencia está fragmentada entre la visión del asesino y la de dentro de la cabaña, y finaliza con un sobresalto que aparece resaltado con el sintetizador.

En torno a seis minutos después, se lleva a cabo una escena muy similar, prácticamente desde el mismo lugar, y con la misma música de acecho. El peligro se siente ahora más acuciante, pues el joven protagonista de la secuencia se encuentra solo. Además, la música no se corta cuando el contraplano nos muestra el interior de la cabaña, a diferencia de lo que ocurría en la escena anterior, sino que va cesando en su nivel sonoro muy paulatinamente, para regresar poco después. En determinado momento, vemos una silueta adentrarse en la cabaña, y su presencia viene acompañada del *lead* bajo oscilante que acompañaba a Cropsy durante la escena de su primer asesinato. Se nos insinúa así que puede ser él, pero es un despiste al que se juega tanto desde la banda sonora como desde las imágenes. Finalmente, se revela que la presencia es la de su monitor Todd. Sin embargo, para que no se nos olvide que el peligro era real, la secuencia finaliza retornando al tema del acecho con la visión subjetiva del asesino tras los matorrales de la cabaña.

Encontramos poco después una secuencia en que los chicos se divierten remando en canoas por el lago. Se trata de una secuencia ligera, que nos ayuda a empatizar con ellos, acompañada por un tema de *bluegrass* acreditado al director musical de *La quema*: Alan Brawer (en otros lugares, Brewer<sup>85 86</sup>). Se puede ir observando ya que la inclusión de temas y músicas de carácter popular estadounidense (*country*, *bluegrass*...) es una especie de constante, que se puede explicar en parte por el tipo de ambientación característica en muchas de estas películas. Yendo un poco más allá, también por el interés de estas en explorar determinados traumas fundacionales de la propia sociedad estadounidense, un revés tenebroso oculto en la idea de “América profunda” que hunde sus raíces en el nacimiento mismo del país, en el que una de sus múltiples manifestaciones cinematográficas puede incluir, por ejemplo, las músicas características asociadas a

---

<sup>85</sup> <https://www.allmusic.com/album/the-burning-mw0000780177> (Consultado el día 10/08/2020)

<sup>86</sup> <https://www.imdb.com/name/nm0006510/> (Consultado el día 10/08/2020)

determinadas zonas geográficas y estratos culturales, y que se empezó a explotar sobre todo a partir de la década de los 70<sup>87</sup>. Durante la década de los 80, sobre todo en los primeros años, encontraremos todavía múltiples manifestaciones cinematográficas en este sentido.

El campamento se reúne en torno a una hoguera mientras que el monitor Todd les cuenta un relato de terror con la intención de asustarles (la historia de Cropsy, que en realidad está basada en una auténtica leyenda urbana de Estados Unidos<sup>88</sup>). El proceder es diverso al analizado en *La niebla*, donde había música de misterio desde el comienzo de la secuencia análoga. Aquí reina el silencio, y solo irrumpe la música al final, para sugerir la presencia del asesino. En realidad se trata de una broma para los campistas. En el momento en que se descubre, irrumpe el tema inicial (ya se puede hablar de tema principal, debido a sus múltiples apariciones) repercutido ahora con un arreglo mucho más ligero, con aire de juego, acelerado, cambiando los timbres de las distintas capas sonoras, incluyendo un piano eléctrico y unos *leads* para la melodía principal y un acompañamiento arpegiado, manteniendo la misma estructura armónica con su característica secuencia VI-VII-I, pero añadiendo otros acordes de paso o de enlace para suavizar el carácter del tema.

La siguiente escena culminará con el primer asesinato en Stonewater (si bien los chicos se han alejado del lugar con las canoas y se hallan en el bosque). Durante los prolegómenos, no encontramos novedades significativas en el empleo de la banda sonora, música de acecho mediante. Los planos que muestran la dispersión de las prendas de la chica (Karen) están reforzados por un efecto de tirón de afinación hacia el grave de tres notas distintas del sintetizador con sonido *sawtooth*. De nuevo, los sonidos oscilantes y desafinados producen sensación de inquietud, y como estos se van añadiendo paulatinamente y creciendo en nivel sonoro, la escena mantiene la tensión hasta el momento del encuentro final con el asesino. De él prácticamente solo vemos las características tijeras de podar. Las secuencias de asesinato van acompañadas de una música derivada de los diseños de ida y vuelta del tema principal, ahora simplificados en su movimiento melódico, repitiendo machaconamente solo uno de sus gestos en una única altura, con gran refuerzo a través de varios sonidos simultáneos, desafinados y a un nivel

---

<sup>87</sup> ALÉS, Rocío. *América profunda. Cine norteamericano de terror rural*. T&B Editores, España, 2018.

<sup>88</sup> Ver *Cropsey* (id. Barbara Brancaccio y Joshua Zeman, EE. UU., 2009).

sonoro elevado. Con esto se transmite una sensación que refuerza lo desagradable del asesinato.

Varios minutos después, y tras una breve secuencia de acecho estándar con visión subjetiva, Glazer se encuentra presionando a Sally para mantener sexo. En ese momento, arranca con un *fade in* un fondo musical que nos hace intuir una presencia ajena a la pareja, posiblemente la del asesino (pues poco antes le hemos visto acechar por el bosque). Sin embargo, tras un paneo lateral de la cámara, comprobamos que dicha presencia es la del personaje de Alfred, que se encuentra observándoles en la distancia. Wakeman decide repercutir de nuevo el tema principal, esta vez con un curioso aire épico, en el que por otra parte es muy sencillo recalar por la naturaleza de la sucesión armónica del tema, más empleada en músicas de estas características que en músicas de terror. Incluso hay una insinuación muy leve de mayorización de la tónica al cierre del tema, un recurso que aporta aún mayor épica y que puede servir para describir el carácter heroico a través de la música.

La escena de los asesinatos en el lago posiblemente sea la más memorable de la película. Aparece preludiada por unos inquietantes fondos de teclado que no habían sido presentados hasta ahora. No tienen una personalidad propia y simplemente vienen a anticipar el sobresalto posterior con la irrupción sorpresiva de Cropsy, reforzado por un aumento súbito del nivel sonoro y la aparición del mismo tema musical que en el anterior asesinato, aunque ahora en la banda sonora hay también muchos más gritos y ruidos de cortes, reforzando especialmente lo violento de la secuencia. Al igual que oímos en *Aullidos* en la secuencia de la transformación, también se añade algún sonido tipo teremín, cuya única función es sumar caos con su tembloroso sonido.

La estrategia, primero música/escena de acecho y luego música de asesinato, se repite prácticamente sin variación durante el asesinato a Sally. En cuanto al asesinato de Glazer, para aportar variedad, se modifica el tema con otra instrumentación, pero la intencionalidad se mantiene idéntica.

Poco después, Todd está a punto de ser asesinado y Alfred huye del lugar. Se repercute el diseño que oímos cuando Cropsy salía del hospital en silla de ruedas. La escena es larga y Wakeman se preocupa por modular diversos temas y diseños, en función de la acción. Se mantiene en exclusiva el fondo sonoro cuando Alfred está escondido, lo que sirve de enlace para el siguiente plano, que nos muestra a un Todd vivo junto a una percusión

del tema principal muy sutil, en el agudo y con solamente dos capas de sonido, como un recuerdo del mismo.

Los diseños del asesinato en la balsa del lago se reanudan fragmentados cuando Michelle, la otra monitora del campamento, encuentra los cadáveres. La presencia de estos y los evidentes signos de extrema violencia son detonantes del recuerdo del tema musical que provocó el horror. Además, están empleados a modo de sobresalto. Un fundido a rojo marca el final de la secuencia de manera análoga al final de aquella otra.

Cuando la acción retorna a Alfred huyendo por el bosque, se reanuda el tema musical que lo acompañó la primera vez. Suena frenético y su carácter de repetición circular transmite incertidumbre y tensión. La presencia del asesino es subrayada con sus diseños habituales. Poco después, Todd va en busca de Alfred. El tema que acompaña a Alfred se va variando, destacando el añadido de unos bajos que dan a entender cambios en la armonía que no estaban en el tema original, y que transmiten mayor sensación de urgencia y tensión. Algunos planos de Todd, en cambio, repercuten el tema pero con una variación consistente en mantener la armonía estable, percutiendo el acorde insistentemente.

En determinado momento, cuando Alfred llega a unas ruinas, incluso se asumen los diseños que preludiaban la presencia de Cropsy, durante los planos de Alfred, como si el asesino estuviera ya presente en la escena aunque aún no lo vemos. Como la secuencia está fragmentada con insertos de la expedición de Michelle, hay que destacar que las escenas del resto de campistas se sucedan sin música y las de Alfred y Todd siempre estén asociadas a, al menos, un *pad* oscilante en el grave, un fondo que nos hace entender que el peligro les acecha a ellos, y no a los demás.

Cuando Alfred es finalmente capturado, se retoman los diseños de las escenas de asesinato, con una extensión en el tiempo mayor porque la secuencia es más larga, y añadidos reseñables como un *lead* con notable efecto de *slide* y ritmo característico, que también se repetirá en bucle. La música no dará respiro hasta que Todd se adentra en la caseta, instantes en que la sensación de soledad y desamparo, de que el peligro puede hallarse en cualquier rincón oscuro, se refuerza sin música, poniendo de relieve aún más el resto de sonidos de la banda sonora (respiración acelerada, pasos, crujir de madera...).

Tras un sobresalto resaltado con sonidos del sintetizador, irrumpe al fin Cropsy con un lanzallamas. Es de nuevo reseñable cómo se redondea la asociación con el fuego a través de la música, pues el fondo empleado es el mismo que el que escuchamos por vez primera



en el arranque del *La quema*, cuando uno de los personajes encendía una cerilla, si bien ahora el nivel sonoro es mayor, como también lo es la llama. Inmediatamente, de hecho, se suceden distintas escenas de *flashback* que nos hacen entender que Todd era uno de los chicos participantes en aquella escena. La música que oímos durante estos *flashback* no es exactamente la misma que al principio, pero transmite una suerte de visión degenerada de aquel tema ya de por sí enajenado.

Durante la secuencia del combate entre Todd y Cropsy, aparte del fondo sonoro, prevalecen los efectos de sintetizador, cuyo valor semántico se acerca más al ruido que a la música, hasta que el asesino está a punto de acabar con el monitor, momentos en los que se retoma variado el tema del asesinato, con cierta sensación de clímax debido a las variaciones aportadas, que incluyen la armonía y la acumulación de varias capas sonoras, hasta que finalmente Alfred salva a Todd matando a Cropsy. Destaca que el instante del asesinato no se refuerce musicalmente de alguna forma especial. Cuando este finalmente cae al suelo, arranca de nuevo el tema principal, en una versión épica preludiada con los órganos eléctricos desarrollando la armonía, para poco después entrar la melodía.

El sobresalto final de la película (Cropsy se levanta para atacar por última vez) funciona por el fuerte contraste con la música triunfalista que estamos oyendo. Se retoman los fondos graves oscilantes hasta que finalmente el asesino vuelve a ser quemado. Como tema final, se retoma el tema inicial/principal.

La banda sonora de Wakeman para *La quema* retoma unos conceptos mucho más minimalistas de composición. La práctica totalidad de la música se encuentra extraída de unos pocos diseños emanados del tema principal de la película. Aunque esto otorga poca variedad musical a la cinta, se gana en cohesión. La virtud de Wakeman reside en modular con éxito unos pocos dibujos musicales y, a través de ellos, desarrollar toda la banda sonora.

El lenguaje armónico empleado no es nada complejo, y más que a un estilo minimalista se puede circunscribir al ámbito de la música *pop*. Pero sí podemos entender por minimalismo el empleo de unos pocos y breves diseños musicales que se repiten en bucle, transmitiendo así sensaciones de caos, de incertidumbre y de peligro, de manera análoga a lo visto en John Carpenter, quien perfeccionará este modelo.

Más aún, observamos analogías con el de Carthage en el empleo del sintetizador como auténtico “instrumento orquesta”, no solo porque domine la partitura con exclusividad,

sino porque a través de sus múltiples posibilidades se explora la variación tímbrica e instrumental y la combinación de elementos como si de una auténtica orquesta electrónica se tratase. En Wakeman, no obstante, destaca el especial dominio a la hora de modificar los sonidos con parámetros específicos de sintetizador, extrayendo una amplísima variedad de recursos y efectos que se emplearán no solo como ruidos (sobresaltos, golpes...), sino aportando expresividad y elocuencia a los temas musicales, en función de las necesidades de cada momento.

AÑO  
1982



*Poltergeist: Fenómenos extraños*

## 3.4. Año 1982

### 3.4.1. *La cosa (el enigma de otro mundo)*



Título original: *The Thing*.



Director: John Carpenter.



Música compuesta por: Ennio Morricone.

Dos años después de rodar *La niebla*, y tras el éxito que supuso *1997: Rescate en Nueva York* (*Escape From New York*. John Carpenter, EE. UU., 1981), llegaría la que a la postre será quizá la película más celebrada de John Carpenter<sup>89</sup>. Con un presupuesto mucho mayor que el de sus anteriores cintas, el estudio decide contratar un compositor de renombre para hacerse cargo de la partitura de la película. El encargado sería el italiano Ennio Morricone. No obstante, podemos ver muchas características en la banda sonora que nos remiten a la forma de entender la música de John Carpenter, a la vez que es mucho más rica y compleja, conformando así la banda sonora más pulida de todas las de su filmografía, con todo lo bueno de ambos compositores.

Es además, sin contar sus primeros telefilmes, la primera película en que la música no está firmada por el propio Carpenter. Morricone monta una banda sonora en que se amplía el horizonte sonoro, empleando recursos orquestales además de música electrónica de sintetizador.

Las influencias de un compositor y otro son diversas. Si en el caso de Carpenter la influencia más clara es la música ligera *rock* de la época, en el caso de Morricone es la tradición culta la que se nota más patente en la forma de orquestar y en el lenguaje compositivo, sobre todo el correspondiente al siglo XX de, por ejemplo, Varèse o el Bartók más duro, en este caso.

*La cosa* nos narra la historia de un grupo de científicos aislados en una base experimental en la Antártida que se verá amenazado por una forma de vida desconocida proveniente del espacio exterior, que muta a placer matando e imitando otras formas de vida. Se trata

---

<sup>89</sup> PEDRERO SANTOS, Juan A. *John Carpenter. Un clásico americano*. T&B Editores, España, 2013.

de un *remake* de la película *El enigma de otro mundo*, o más bien una nueva interpretación, más fiel, del relato *Who Goes There* de John W. Campbell Jr. (1910-1971).

Los títulos de crédito iniciales, al comienzo de la película, presentan el también tema inicial, que a su vez es central. Preludio de lo que será la tónica general, el fondo musical es completamente ambiental, sin melodías definidas, montando colchones sonoros de orquesta y sintetizadores. La sensación de compás está totalmente difuminada, por lo que no oímos un pulso claro.

El tema principal de la película se presenta inmediatamente después, tras desaparecer el título del filme y comenzar la acción en la Antártida. Lo más característico de este tema es el bajo eléctrico que da la entrada, realizando un *ostinato* rítmico que de nuevo podemos asimilar como latidos de corazón. El recurso, ya sabemos, típico de Carpenter, es sencillísimo pero le da una sorprendente fuerza a la música. Además del bajo, se emplean *pads* y *strings* graves.

La música que arman los atmosféricos colchones viene a representar a la humanidad, y la dibuja vacía de esperanza, como anticipando un peligro inevitable. El bajo representa precisamente ese peligro, perturbador, imparable, serio y grave. Nótese que, además, los sonidos atmosféricos irrumpen sobre el bajo a la misma vez que vemos en pantalla a los primeros humanos (los noruegos en el helicóptero).

En el tema principal se funden en la mezcla con la banda sonora el sonido del helicóptero y el del viento, de manera que se dota de cierta fisicidad a la música, haciendo más tangible el peligro que parece anunciar. El efecto es muy sutil, casi subconsciente, pues tal y como está rodada la escena, apenas recibimos pistas del porqué de lo que sucede, e incluso se juega con la ambigüedad (lo normal es que el espectador simpatice con el perro y no entienda todavía a qué se deben los disparos).

No se utiliza para nada el registro agudo en este tema. Se pretende elegancia, sin muchas estridencias, con un carácter más íntimo y minimalista. El tema se acaba cuando llegamos a la base científica que será el escenario principal de la película.

Casi diez minutos después, en los que no ha habido música y se ha presentado a los personajes protagonistas, los investigadores de la base, reaparece el motivo del bajo eléctrico cuando MacReady se dispone a viajar con el helicóptero a la base noruega. Es interesante que aparezca a la misma vez que vemos al perro agazapado bajo una mesa dentro de la base, escuchando cómo se marcha el helicóptero con aparente tranquilidad.

De esta forma, la música nos aporta información, haciéndonos sospechar ya ligeramente que el perro oculta algo, y a la vez favorece el misterio y la intriga.

La siguiente escena se apoya en la música diegética para definir la relación entre los hombres de la base. Uno de ellos está oyendo a todo volumen la canción *Superstition* de Stevie Wonder a través de su aparato de radio (la radiofonía, ya vemos, otra constante en el cine de Carpenter y en gran parte de esta cinematografía completa) y otro le llama la atención. Este hace caso omiso y deja la música tal cual. Establecida ya esa relación interpersonal de cierto egoísmo e interés entre los miembros del equipo (iremos viendo que este es precisamente uno de los principales subtextos de la película), el montaje nos muestra planos de varios rincones de la base, vacía, impregnada con la música de Stevie Wonder, que suena de lejos, como agrandando el alcance de esa relación establecida entre dos personajes a toda la base, y creando misterio a la vez. De fondo, el sonido del viento de fuera continúa contextualizando la base en un entorno que también es hostil y amenazante, aunque el peligro puede estar ya dentro.

En el último plano de la base de esta secuencia, entra en cuadro el perro husky, recorriendo un pasillo sigilosamente para luego entrar en una habitación en la que vemos la silueta de uno de los investigadores. Es interesante que no lleguemos a ver de quién se trata, pues el mayor interés de la cinta a nivel argumental reside en la tensión que conlleva el no saber quién está infectado por el alien y quién está sano.

Tras el fundido a negro, la nueva escena retoma a los dos hombres en el helicóptero llegando a la base noruega con la misión de investigar qué ha podido ocurrir. El tema musical empleado es uno central bastante trabajado, acaso el que más de todos los que hemos podido oír hasta ahora en la filmografía de Carpenter. La instrumentación es orquestal y emplea la sección de cuerdas, los viento madera y metal, un arpa y un piano eléctrico. Las cuerdas están polarizadas, con unos graves tenidos por un lado y con las cuerdas agudas por otro. El registro medio está dedicado a los vientos. Es una música de cadencia lenta, de lenguaje no tonal, dramática, perturbadora. Transmite el terror que sienten los dos hombres ante el descubrimiento que hacen en la base, destrozada, con los investigadores muertos por causa desconocida. El aullido del viento colándose por las ventanas rotas se entremezcla otra vez con la música.

Hay unos minutos sin música cuando cambiamos de escena y los dos hombres se marchan de nuevo de vuelta a su base. Pero vuelve el tema central cuando se destapa el humeante cadáver del hombre a medio transformar por la infección alienígena. Son característicos

en estos momentos los estridentes violines. La orquesta se mueve descendente homorrítmicamente, esto es, en bloque, siguiendo el mismo ritmo, lento, pero empleando diferentes interválicas, con profusión de disonancias. El efecto, típicamente terrorífico, es de extrañeza, oscuridad, de gravedad dramática, desesperanzador. El perro vigilante, acechante desde la discreción, cierra la secuencia.

Durante la autopsia al hombre noruego desfigurado, volvemos a oír el tema inicial por primera vez, parcial, primero bajo en mezcla pero en *crescendo* dinámico.

En la terrible escena de la perrera, es protagonista el silencio musical. Más bien, habría que notar el interesante empleo del sonido del viento como si de fondo musical se tratase, casi irreal por exceso de intensidad. Se da así además mayor protagonismo a los sonidos de transformación del perro infectado y a los aullidos de los demás canes, pidiendo auxilio aterrados. El fondo musical, un *pad* grave y sostenido, aparece a la misma vez que el investigador entra en escena y es testigo de la escena, acompañando así a la tensión del momento. Tras la alarma, se retoma el *pad* con un tratamiento muy similar, ahora con todos los hombres acercándose a la perrera y descubriendo a “la cosa”.

Abrasada la criatura, entra un tema de características muy similares al tema central que oímos en la base noruega. Aunque emplea diseños distintos, la construcción formal y el lenguaje son muy similares. Enlaza además con la siguiente escena, correspondiente a la autopsia del monstruo. Es característico aquí el dramatismo que consigue el diseño de las trampas cuando abren a la criatura. De nuevo, el tema tiene un punto de desesperanza realmente aterrador.



Fotograma de *La cosa* (el enigma de otro mundo).

Cuando los hombres se disponen a investigar el lugar que mostraba la cinta de vídeo de los noruegos, la música es otra construcción orquestal compleja, con protagonismo de las cuerdas. Los violines realizan unos diseños chirriantes de trémolos agudos, a diferentes alturas, y la sección grave un diseño más melódico. El tremendismo transmitido por la orquesta se relaciona con lo increíble del descubrimiento: una inmensa nave espacial congelada bajo el hielo. Ese tremendismo crece cuando descubren la cavidad que encaja con el fragmento encontrado en la base noruega, y se refuerza con los trombones, los timbales y el *crescendo* dramático de la orquesta.

El siguiente corte musical coincide con la escena en que una simulación de ordenador muestra unos gráficos del funcionamiento de las células alienígenas, calculando luego las posibilidades de supervivencia de la humanidad. El tema que oímos de fondo es una repercusión parcial del tema principal, pues solo oímos, modificado, el diseño que representa a la humanidad, con la orquestación ligeramente variada y sin el “latido” de bajo eléctrico. El tema sirve además de enlace entre varias escenas, que muestran a distintos personajes, unificando los sentimientos de duda, desazón y desesperanza que comienza a establecerse en todos ellos. Tras la última escena de este montaje, la evidencia de que el cadáver encontrado en el hielo en la base noruega no está muerto aparece junto a un *pad* colchón en el grave.

La escena de Bennings siendo atacado por la criatura y posteriormente huyendo la vemos con una música formada por distintos *pads* y órganos. Tienen muy poco movimiento de altura, y solo ejecutan oscilaciones de onda, típicas de los *pads* de sintetizador y los órganos eléctricos. Mientras tratan de quemar los restos de lo que queda de Bennings, unos minutos después, se retoma el tema central de la base noruega. Parece acompañar a la devastación provocada tras el paso del organismo parásito.

Muchos minutos después, transcurridos sin música alguna, se retoma el tema inicial. Como tema central que es, se establece como relacionado con la expectación ante un futuro incierto y oscuro. MacReady, grabadora mediante, reconoce que no hay nada que pueda hacer más que esperar. Sin esperanzas, con cierta resignación. La música se alarga durante la escena con Fuchs descubriendo la chaqueta rasgada con el nombre de MacReady, y vuelve tras otros pocos minutos, cuando tres de los investigadores, encabezados por MacReady, se dirigen al cobertizo de este. Hace de enlace con la escena siguiente. En ella, el resto de hombres, dentro de la base, comienzan a fortificarse. Aumentan las desconfianzas entre ellos. La música varía en intensidad en la mezcla



sonora, según el nivel dramático de cada instante, y según si lo importante es el diálogo o crear expectación. De esta forma, permanece el tema ya más como mero fondo sonoro, dando toda la importancia a la acción. Acaba, más o menos, cuando MacReady irrumpe de nuevo dentro de la base, rompiendo una ventana desde afuera.

A partir de aquí, las siguientes cinco escenas están totalmente carentes de música. Esto es reseñable, pues en ninguna película de Carpenter ha habido tanto tiempo de silencio en la banda sonora musical. En estas escenas, el protagonista absoluto ha sido la criatura, y también la desconfianza creciente en el grupo, cada vez más mermado. Solo el perenne aullido del viento del exterior, cada vez más amenazante, llena ese vacío en la banda sonora.

Tras descubrir que Blair (en realidad el alien con su aspecto) ha estado construyendo una nave espacial bajo la caseta, se retoma el tema inicial, durante el montaje que muestra de nuevo las habitaciones de la base vacías. En esta escena, los supervivientes entienden que no hay salida posible: han de volar la base para que “la cosa” no logre su objetivo de congelarse, aún a costa de sus propias vidas. Es una de las pocas escenas en que se vislumbra un atisbo de esperanza para la humanidad, en una película por otra parte tan desesperanzadora. Son precisamente los momentos en que MacReady les comunica esto a sus compañeros cuando oímos el tema que representa a la humanidad, aunque la amenaza (recordemos, el bajo eléctrico) no cesa.

Ya hay pocos cortes musicales en lo que resta de película. Uno de ellos, muy breve, cuando Blair mata a Garry. Es un sencillo *pad* extraído del tema inicial, que aporta gravedad a la muerte. El siguiente corte aparece a la misma vez que la criatura ante MacReady: de nuevo el *pad*. En esta ocasión se le añade un crepitar musicalizado con una serie de *pizzicati* en violines, creando un efecto de extrañeza ante la terriblemente amorfa criatura.

La base ha volado por los aires. Tras las explosiones, vemos a MacReady solo, acercándose en la oscuridad. Oímos el tema de la humanidad repercutido como en la escena en que el ordenador predecía los contagios, recordemos, sin los latidos del bajo eléctrico. En la escena final, con esa conclusión tan elegantemente cerrada (o sutilmente abierta en apariencia), el bajo irrumpirá en la banda sonora justo a la vez que Childs da un trago a su botella, casi al final. Antes, han mantenido un diálogo en el que manifiestan haber perdido toda esperanza de supervivencia. Atendiendo al detalle, mientras MacReady habla, exhala vaho, pero cuando lo hace Childs, este no lo hace, tal como le

ocurriría a la criatura, acostumbrada al hielo. De esta forma, Childs estaría fagocitado por “la cosa” y muy posiblemente acabará con MacReady pronto. Por otra parte, el juego, aquí tan evidente, no termina de estar del todo claro por parte de Carpenter, que en otros puntos de la cinta sí ha mostrado a la criatura exhalando vaho (Bennings), acaso por descuido, acaso por preferir mantener el misterio y la ambigüedad.

Lo que queda claro es que el mensaje es, en todo caso, desesperanzador. Sea Childs o no “la cosa”, la humanidad, representada ya en la cinta por MacReady, último superviviente, morirá. Lo harán los dos de ser humanos, por congelación, o lo hará solo MacReady, de no ser Child humano ya. En este sentido, el bajo eléctrico irrumpiendo sobre el tema de la humanidad sigue igualmente justificado en ambos casos por el argumento. Y la película cierra con este tema, el principal, empleado ahora como tema final, toda vez que hemos perdido la esperanza en la salvación de la humanidad.

En *La cosa (el enigma de otro mundo)* hemos visto elementos compositivos relacionados con un compositor que es músico profesional como Morricone, como la forma de emplear un mayor número de recursos compositivos, expandiendo las sonoridades, y usar armonías de lenguaje no tonal; y procedimientos que son influencia del propio Carpenter, como esa utilización algo minimalista de la banda sonora, el empleo de *pads* sintetizados y la manera de modular los significados asignados a cada tema durante la cinta. Además, la música siempre está en un segundo plano, trabaja creando atmósfera y tensión cuando es pertinente, siempre sin abusar de su uso, en la que es la cinta de Carpenter con el empleo más medido de la banda sonora.

Este último es uno de los detalles que más llaman la atención, pues ambos compositores acostumbraban a aportar mucha cantidad de música a sus películas. Sirvan como ejemplo los análisis previos aquí aportados de las películas de John Carpenter o, fuera de la presente tesis, acudir a ejemplos de la filmografía de Morricone, como *Hasta que llegó su hora (C'era una volta il west)*. Sergio Leone, Italia, 1968). También se ha de tener en cuenta que el género de terror, en general, se ha prestado mucho más al exceso que la mayoría del resto de géneros cinematográficos, quizá precisamente solo igualado en ese sentido por el *western* en general, y por el *spaghetti western* en concreto, donde Morricone se labró especial fama. Por eso *La cosa* se alza como un notable e interesante cambio en el paradigma del género de terror estadounidense.

### 3.4.2. *Poltergeist: Fenómenos extraños*



Título original: *Poltergeist*.



Director: Tobe Hooper.



Música compuesta por: Jerry Goldsmith.

Con *Poltergeist: Fenómenos extraños* nos mantenemos en el terreno de las grandes producciones. Jerry Goldsmith, a cargo de la partitura, venía avalado como un gran compositor para películas de terror por su trabajo en filmes como *Alien, el octavo pasajero* (*Alien*. Ridley Scott, EE. UU., 1979) y *La profecía* (*The Omen*. Richard Donner, EE. UU., 1976), por la cual consiguió su primer y único Óscar; todas ellas películas de grandes presupuestos e igual éxito de público y crítica.

La música de Goldsmith para *Poltergeist: Fenómenos extraños* está enteramente compuesta con orquesta, con la que el californiano muestra auténtico dominio. Su extenso bagaje como compositor le ha llevado a explorar sonoridades relacionadas con la ciencia ficción, el drama, la fantasía y, como decíamos, el terror. Estas influencias podrán verse reflejadas en la cinta de Hooper, de un terror de corte familiar cercano a los productos Amblin de la época (en ello tiene mucho que ver su productor Steven Spielberg) que le permite desplegar una partitura con muchos matices estilísticos.

Los títulos de crédito de *Poltergeist: Fenómenos extraños* están seccionados en dos partes. Para la primera, el arranque de la película, en la que de momento solo se nos muestran los nombres de productora, director y título del filme, se incluye el himno estadounidense como música de fondo. No sin cierto sentido de la ironía, el recurso, por fácil que parezca, no solo nos ubica la acción sino que, precisamente por ser evidente en exceso, nos hace pensar en algún significado o subtexto añadido. En efecto, veremos que la película se podrá entender como una crítica a las bases fundacionales del país, que hunde sus raíces sobre un auténtico mar de cadáveres (literalmente, en el desenlace). Serán los fantasmas del pasado los que finalmente se acaben manifestando como esos *poltergeist* que dan título al filme.

Desbordando los títulos, el himno prosigue mientras las imágenes nos muestran lo que intuimos son famosas instantáneas estadounidenses (como, por ejemplo, *Alzando la*

*bandera en Iwo Jima*), pasadas por el filtro del televisor sin señal, que será una suerte de *leitmotiv* visual durante la película.

El primer tema central de *Poltergeist: Fenómenos extraños* se presentará junto a la pequeña Carol Anne. A la postre, este no va a ser el tema que la defina, sino un tema que se define por sus características texturales y armónicas (melodías breves y circulares, sin direccionalidad aparente, armonía no dependiente de centros tonales claros) y se asociará al misterio. Es característico del estilo del Goldsmith crear este tipo de sintonías carentes de direccionalidad, compuestas por momentos musicales tendentes al desarrollo continuo que pliegan su elevada expresividad a la acción del momento. Así, el tema se desarrolla sutil y a un nivel sonoro bajo mientras la niña camina lentamente desde su habitación al televisor, en la planta baja. Cuando llega frente a él, la orquesta efectúa algunos efectos de *glissandi* descendentes y, cuando habla, se realiza una mención al tema central de Carol Anne (que aún no ha sido presentado y que analizaremos a continuación). No obstante, la mención se encuentra “atrapada” en los márgenes orquestales del tema central inquietante de misterio, omnipresente el violín agudo mantenido y los vientos. Para una segunda repetición de su (breve) motivo principal, se recurre a la polimodalidad para añadir extrañeza, “desencajando” el dibujo melódico de su guía armónica.

Sin solución de continuidad apenas, Carol Anne posa sus manos sobre el televisor, la escena cambia y las nuevas imágenes nos muestran el barrio donde vive la familia protagonista: comienzan los títulos de crédito. O, por mejor decir, su segunda parte. Considerando esta la más relevante estructuralmente, como también lo es el tema que la acompaña, debemos considerar a su vez esta música como tema inicial (y a la postre principal). Se trata del tema central de Carol Anne, que se encarga de remarcar la inocencia de la niña, cuya melodía funciona como su *leitmotiv* (describiéndola incluso cuando no está presente). También describe lo bucólico e incluso, en última instancia, el sueño americano, adscribiéndose a unas bellas imágenes del típico barrio de casas de familias de clase media-alta. Es una bellísima nana con una melodía muy característica, presentada por primera vez con flauta en su primera mitad (acompañada de arpeggios de arpa y fondo de cuerdas), a la que responde en su segunda mitad un metalófono agudo al que las cuerdas efectúan un sutil contrapunto. La armonía empleada es típicamente tonal.

Los títulos de créditos finalizan en mitad de la secuencia, pero el tema se va desarrollando también durante la segunda parte de la misma. Cuando vemos a un personaje en el barrio

con bicicleta, el ritmo cambia repentinamente, se frenetiza, y la armonía pasa a un modo lidio, con el que es fácil mantener las mismas sensaciones bucólicas previas, pero aportando cierto aire juguetón. Sobre este nuevo ritmo, se retorna a la melodía principal, con su armonía característica, casi podríamos decir ya que convertida en *leitmotiv* para la infancia, cuando vemos a unos niños jugar con unos coches teledirigidos.

Hay que reseñar que la inclusión de una nana como tema inicial en una película de terror se entiende dentro de la tradición cinematográfica, en la que han sido muchos los ejemplos que, por tratar el tema de la infancia de una manera u otra (siendo los niños las víctimas o incluso a veces los verdugos), se ha recurrido a voces infantiles (en su repercusión final, el tema de Goldsmith también añadirá coro de niños) o canciones de cuna para representar la inocencia, el bien, o en ocasiones para inquietar por contraste. Entre los ejemplos previos encontramos *La semilla del diablo* (*Rosemary's Baby*. Roman Polanski, EE. UU., 1968), *Terror en Amityville* (*The Amityville Horror*. Stuart Rosenberg, EE. UU., 1979) y la española *¿Quién puede matar a un niño?* (í.d. Narciso Ibáñez Serrador, España, 1976).

Tras la presentación de la familia sin una sola nota de música, esta retorna diez minutos después cuando cae la noche, asociada de nuevo al terror nocturno de los niños. Guarda relación con el tema central de misterio y terror, aunque no se reconocen melodías extraídas de aquel, acaso más bien el mismo tipo de contraste sonoro y textural con el tema de la inocencia asociado a Carol Anne. Los ritmos orquestales son impredecibles y algunas secciones poseen el compás y el acento desplazado con respecto al resto, creando inestabilidad. Armónicamente, no se adscribe a un centro tonal. Es característico el insistente dibujo tipo mordente del clarinete que se traslada por grados conjuntos.

Cuando parece que el terror ha remitido, pues de momento eran miedos irracionales, y los más pequeños se encuentran durmiendo en la cama de matrimonio de sus padres, oímos en la lejanía el himno de Estados Unidos otra vez. El efecto estéreo de la banda sonora, y el movimiento de la cámara, nos permiten determinar que la música proviene del televisor, que muestra, ahora más claramente, el mismo tipo de instantáneas que en el arranque. Se sugiere así una suerte de esquema narrativo *in medias res*. Como en aquella escena, Carol Anne es atraída por la señal de la televisión (y su ruido blanco característico) y se repite el mismo tema central. Las variaciones se suceden porque la escena es más larga, con lo que el tema se desarrolla dramáticamente junto a la acción, destacando el violento y expresivo metal con efectos de sordina. La orquesta se vuelve

tan caótica como la situación descrita por las imágenes, y en la banda sonora se añaden efectos de sonido de temblores y golpes. Al llegar la calma, el famoso «*They're here*» de Carol Anne con que finaliza la secuencia es reforzado por una mención a su *leitmotiv*.

Durante el día, la película sigue dándonos a conocer a los personajes. La música no reaparece hasta que se manifiesta un fenómeno paranormal en la cocina de la casa. La madre habla con Carol Anne y suena su tema musical, en su versión asimilada por el tema de terror. Tiene sentido en el inquietante contexto y funciona. Un fondo agudo de violines se encarga de otorgar misterio al inocente *leitmotiv*, ya que al mantener la nota estática, o moverse sobre los raíles de otro sistema organizativo, acaba chocando con la armonía tonal del tema principal, creando disonancias.

Ya en la noche, se retoma el tema de terror cuando Robbie vuelve a padecer terrores nocturnos. Lo oímos en una versión aproximadamente invertida, con el trombón en *piano* ejecutando la contemplativa e inquietante melodía. Al sucederse la escena con el árbol, en la banda sonora predominan con claridad los contundentes efectos sonoros. No obstante, la orquesta no cesa en su apoyo, con golpes impredecibles de metales, nunca adscritos a un centro tonal. El desarrollo de este corte musical es extenso. Cuando se abre la puerta del armario, las cuerdas efectúan unos diseños melódicos extraídos de la melodía del tema central de terror (este tema se asociará a los fantasmas malignos de la película) en los que destaca el *portamento* entre notas, que le añade expresividad y lirismo al momento. La orquesta de cuerdas se mueve homorrítmicamente de manera majestuosa, se transmite impresión de inevitabilidad ante los tremendos hechos descritos por las imágenes (Carol Anne a punto de ser absorbida por el armario inquietantemente iluminado).

Cuando el tornado que se traga al árbol que atrapó a Robbie se marcha por el horizonte, la música descende en su nivel sonoro. Los chirriantes violines en *tremolo*, y un fuerte *crescendo* de trompeta acompañan los momentos de tensión de la familia buscando a Carol Anne en su cuarto, sin resultado. Los violines continúan siendo los protagonistas durante los segundos que dura su búsqueda por la casa, con un acentuado y dramático *portamento*. De nuevo, *crescendo* musical cuando el matrimonio se dirige a buscarla a la piscina, la melodía invertida del tema sonando desarrollada en los violines y los metales apuntalando las zambullidas del padre en el agua. La música no finalizará hasta que la

madre por fin entienda que su hija se encuentra en algún lugar del “más allá”, desde donde se comunica llamándola a través del televisor.

Sin solución de continuidad, la siguiente secuencia nos lleva con Steven a visitar al grupo de parapsicólogos. El enlace entre una secuencia y otra está suavizado mediante una sutil transición musical que funciona como conclusión final del corte musical anterior. Es un sencillo diseño melódico de violines sin asidero armónico tonal, suena preocupado y parece dejar una pregunta en el aire.

Minutos después se repercutirá este diseño, ahora más musicado y desarrollado, durante la escena en que Diane explica al grupo de investigadores los hechos en relación a Carol Anne. Por sus características musicales, recuerda al lenguaje propio del expresionismo vienés de principios del siglo XX<sup>90</sup> (en el que, además, también se prefería el conjunto de cuerdas para muchas de sus principales investigaciones en torno al lenguaje musical). Durante la secuencia, se suceden dos menciones al *leitmotiv* de Carol Anne en una versión recogida por los colchones que representan al tema fantasmal, otorgando al sonido esa sensación polimodal que produce tanta extrañeza. La lucha entre los dos temas centrales de la película define ya al tema de terror como un contratema del de Carol Anne. Existe para negar al tema principal, describiendo, en última instancia, la pugna del bien contra el mal<sup>91</sup>. Sin embargo, habrá una tercera repercusión que coincidirá con la irrupción de la voz de la niña en la que se abandona la polimodalidad y se desarrolla la armonía original del tema principal. Los violines efectúan alguna inflexión modal que solo se encarga de hacernos entender el contexto, pero sin “ensuciar” la armonía con disonancias, siempre en los huecos como notas de paso, hasta el cambio armónico brusco al final del motivo, en el momento en que Carol Anne habla de la luz, que parece ser una importante amenaza para ella.

A partir de ahí, se retorna a la música más caótica relacionada con los fantasmas en un *crescendo* musical que termina por engullir al tema principal. Tras unos instantes de pugna, por fin la madre de la niña siente su presencia y, para que nosotros la sintamos con ella, se vuelve al tema de Carol Anne. Es digna de mención la capacidad de Goldsmith para transitar entre uno y otro tema, radicalmente opuestos en su concepción musical,

---

<sup>90</sup> Podemos encontrar un estudio sobre cómo estas músicas de vanguardia encajan en el cine de terror en HEIMERDINGER, Julia. Music and sound in the horror film & why some modern and avant-garde music lends itself to it so well. *Seiltanz. Beiträge zur Musik der Gegenwart*, vol. 4, 2012, pp. 4-16.

<sup>91</sup> XALABARDER, Conrado. *Música de cine. Una ilusión óptica*. LibrosEnRed, 2006, pp. 77-80.

moldeando el sentimiento de la cinta según le conviene a la acción, además de ofrecer continuas variaciones de los mismos diseños. Estas variaciones enriquecen notablemente el conjunto pero mantienen el discurso intacto. Esta última mención al tema principal que describimos resulta especialmente emotiva, primero ofreciéndose en una versión sutil con un fondo en *piano de tremolo* de cuerdas para luego modular bellamente de la mayor a fa sostenido mayor (una modulación inhabitual en la música clásica por la gran distancia entre un tono y otro, que sin embargo Goldsmith realiza con naturalidad), trasladando la melodía a los expresivos violines en el instante en que Diane muestra el olor de su hija a la doctora Lesh. De nuevo, como pasó instantes antes, el cierre del tema vuelve a quebrarse por la irrupción de la armonía del contratema, ya que el peligro sigue acechando a la pequeña, y finaliza el corte musical para otorgar finalmente mayor protagonismo a los efectos de sonido.

En una secuencia posterior, la parapsicóloga conversa con Diane y Robbie sobre la vida después de la muerte (el primer concepto objeto de exploración, de manera más o menos directa, en todo el subgénero de cine de fantasmas). Acompaña a sus palabras un elocuente y misterioso tema que posee algunas notas del principal, haciendo hincapié en la inocencia de Robbie, pero que en general se desarrolla con una bella armonía propia basada en un sistema modal. Son características las inflexiones mediánticas en la armonía (por ejemplo, do sostenido menor-la menor, aunque en determinado momento mayoriza el segundo acorde del conjunto), lo que, como ya hemos analizado, es habitual en composiciones de misterio y terror. No obstante, el tema permanece a un nivel sonoro bajo, con la función de crear atmósfera en una escena especialmente intimista. De nuevo, destaca la elocuencia del discurso musical de Goldsmith, plegándose a las intenciones dramáticas del diálogo. Este tema se yergue como tema central, con una suerte de función de intermediación en la disputa del tema principal y el contratema. Se corresponde así a un tema relacionado con los parapsicólogos, los médiums y, en general, el discurso reflexivo en torno a los fantasmas y la vida después de la muerte.

Ya de madrugada, uno de los investigadores se levanta para comer. Cuando se suceden las manifestaciones paranormales, se retoma el contratema, en su versión más estridente en la que los metales son los protagonistas, con acentos bien marcados y efectos de sordina. Aunque los diseños internos no poseen direccionalidad musical, como ya describimos, oímos un *crescendo* musical hacia el final que gana intensidad con la desesperación del hombre ante lo horrible que le parece estar ocurriendo. El tema se corta



en seco en su momento de clímax sonoro, cuando se descubre abruptamente que lo que estaba viendo no era real.

La siguiente secuencia, en la que los investigadores descubrirán el *poltergeist* del cuarto de arriba, presenta el siguiente corte musical. Describiendo el mundo fantasmal de terror, ahora cobran protagonismo las maderas. El nivel sonoro crece paulatinamente, idea reforzada en lo visual por la escalera de la casa que nos invita a subir, literalmente, hasta el más allá. En su momento álgido, la expresiva melodía nos permite determinar que se trata de una repercusión más tremendista del tema central que oímos durante la conversación entre la parapsicóloga y Robbie. En efecto, el más allá del que hablaban existe, y ahora tienen una prueba visual más clara que nunca. También guarda estrecha relación con la música que oímos la primera vez que el equipo llegó a la casa de los Freelings, que en realidad es una variación temática sobre lo mismo.

Mientras que el espectro desciende por las escaleras, la música suena elegante, casi como un vals. Al llegar abajo, reina de nuevo el caos y la orquesta se entremezcla con los efectos sonoros. Cuando el *poltergeist* desaparece, la música vuelve a la calma del arranque de tema. Así, mientras el grupo visiona las grabaciones de las cámaras, la música es la misma que durante la secuencia que se grabó originalmente.

Mientras Robbie se marcha de la casa, oímos una elegante y no menos inquietante repercusión del tema central intermediador. Tras los hechos sucedidos, que confirman lo que la doctora Lesh le dijo al niño, la casa ya no es un lugar seguro para él.

Una segunda repercusión de este motivo la oiremos unos minutos después, con el clarinete de protagonista, cuando Steven descubra gracias a su jefe que la urbanización entera fue construida sobre un cementerio, cuestión central esta en la película, en lo que, por otra parte, será un tópico en el subgénero de casas encantadas.

Ya con la médium Tangina Barrons en escena, volvemos a oír una breve mención al *leitmotiv* de Carol Anne cuando esta anuncia que la niña sigue viva. La música prosigue con unos diseños melódicos sin direccionalidad clara orquestados con las cuerdas moviéndose homofónica y homorrítmicamente, para luego irrumpir, variado, el tema central intermediador, con las trompas como protagonistas primero, los violines después. Las nuevas revelaciones de Tangina inciden sobre el mismo asunto, pero aclararán la situación real de Carol Anne. Por sus características musicales, funciona perfectamente

como refuerzo para el diálogo, otorgándole valor y relevancia. El esquema del diálogo se va desarrollando hasta describir una auténtica catábasis, que se apoya en lo musical con un descenso al grave, con el fagot como protagonista, cuyo clímax se encuentra en la mención al demonio («*the beast*») al final de la secuencia.

Tras esto, se sucede un corte musical largo y complejo cuando el grupo se dispone a recuperar a Carol Anne. Comienza como una preparación para la batalla, con un piano percutiendo marcial los graves, apoyado por el timbal. Goldsmith desarrolla distintas técnicas, como el *frullato* de las flautas combinado con *crescendi* orquestales que desembocan en *piano subito*, para producir tensión y extrañeza. Cuando Diane llama a su hija, la armonía parece querer tender al tema principal, pero cuando Tangine anuncia que Carol Anne se encuentra retenida, se reanuda el piano marcial. Al contestar la niña a sus padres, se menciona de nuevo su *leitmotiv*, mientras que los nerviosos violines prosiguen con sus trepidantes diseños. Se comienza a desarrollar una auténtica lucha en la dialéctica musical entre el tema principal y su contratema, transitando con especial hincapié, por el momento, por diseños derivados del tema intermediador relacionado ahora con la médium y los parapsicólogos, que en general acoge los diseños más marciales, como de batalla. Especialmente elocuentes son las menciones a este tema cuando el parapsicólogo recoge las pelotas lanzadas por Tangine, efectuadas con oboe. El nivel sonoro de la música permanece ya muy elevado.

Un momento álgido en relación a la melodía del tema intermediador lo oímos con los violines en los instantes previos a que Diane se adentre en el portal interdimensional, cuando besa a su marido, consciente de que podría perder la vida en el intento, momento en que la orquesta desarrolla el motivo con una belleza abrumadora. Hay otro momento climácico que funciona como desenlace de la secuencia cuando vemos por fin a Diane aparecer al otro lado del portal junto a la niña. Un plato orquestal marca el cambio de sección musical a la repercusión de la melodía de este tema central, que la orquesta efectúa homorítmicamente con las secciones de metales e incluso con voces corales.

Se suceden diversas menciones a este tema hasta que, por fin, metidas en la bañera madre e hija, Carol Anne despierta y volvemos a oír el tema principal ligeramente variado. Se produce un sutil cambio en él al final, influido por la armonía modal del tema musical de los parapsicólogos/médium, pero la variación no afecta a su sentido triunfal, acaso simplemente refuerza la idea de que lo han conseguido gracias a su ayuda.

Muchos minutos después, cuando parece que la victoria podía ser ya definitiva, se sucede un nuevo ataque por parte del *poltergeist* a la familia. En primer lugar, el peluche de payaso ataca a Robbie. El ataque es reforzado por el contratema caótico con los histéricos metales. Lo mismo sucederá con el ataque a Diane. Mientras ambos tratan de librarse de los ataques, Carol Anne observa de nuevo el armario mientras resuena el tema intermediador. En este caso, guarda relación con el misterio tras el más allá, del que el armario parece ser una puerta de entrada. Unos segundos después, cuando la puerta parece ya totalmente controlada por el demonio y Carol Anne sigue observándola, se produce una breve y sutil mención a su *leitmotiv*. Es entonces cuando la música cesa para descansar unos instantes.



Fotograma de *Poltergeist: Fenómenos extraños*.

Se reanuda cuando Diane cae a la piscina y descubre los cadáveres alzándose de debajo de la tierra, con el contratema. Mientras Diane trata de huir, un *ostinato* en el grave del piano frenetiza el tema, transmitiendo sensación de inevitabilidad y aumentando la tensión. Cuando cae, el ritmo asimila un compás de tres por cuatro constante, como de baile, destacando por contraste en el caos del resto de diseños del contratema, en una suerte de vals burlón similar al exhibido por John Morris en la escena en que el pobre John Merrick era humillado por unos borrachos que se colaban en su casa en *El hombre elefante* (*The Elephant Man*. David Lynch, EE. UU., 1980), pero con unos metales protagonistas mucho más estridentes. El vals no cesa hasta que Diane es ayudada por sus vecinos, cuando el contratema regresa a su caos basal.

Diane se dirige al cuarto de los niños. Una nerviosa y marcial caja acompaña su marcha musicalmente instantes antes de conseguir entrar. Mientras Diane intenta tirar de sus

hijos, y cuando finalmente lo consigue, se menciona, muy tamizado por el poder del contratema, el tema intermediador. Cuando Steven ha logrado reunirse con su familia, y se dirigen al coche para huir del lugar, de nuevo un *ostinato*, con los graves orquestales, acompaña nervioso la carrera y los momentos de tensión. Finalmente, los efectos sonoros se adueñan de la función y la casa entera colapsa, destruida por el poder del *poltergeist*.

Mientras la familia huye en coche, se repercute armonizado y más desarrollado el diseño melódico que sirvió de transición justo antes de conocer a los parapsicólogos, confirmándose como un tema secundario empleado para transiciones.

En la última escena de la película, la familia se aloja en un motel y Steven saca el televisor del lugar. Arrancan entonces los créditos finales y, junto a ellos, el tema principal como tema final de *Poltergeist: Fenómenos extraños*. Ahora se incluye un coro infantil reforzando la melodía principal. Como conclusión, unas nerviosas risas de niños cierran el tema, dándonos a entender que, a pesar de que el bien ha vencido la batalla, la victoria es solo momentánea.

La compleja partitura de Jerry Goldsmith, que conseguiría con esta su doceava nominación a los Premios Óscar, nos pone sobre la palestra una auténtica pugna entre dos temas centrales, el del bien, que representa a Carol Anne con su *leitmotiv* característico, y su contratema del mal, que representa a los fantasmas y al demonio. Entre medias, discurre un tema central mediador asociado a los parapsicólogos y a la carismática médium. Con estos tres mimbres, Goldsmith crea, en palabras editoriales de filmtracks.com, «una lección de contrastes tan vívida que no puedes sino admirar sus radicales cambios de humor y los atractivos primordiales que ambos extremos del espectro sonoro provocan en cada oyente»<sup>92</sup>.

Destaca cómo Goldsmith caracteriza sus tres temas centrales a través del lenguaje musical empleado. En el caso del tema de Carol Anne, se trata de una nana con armonía netamente tonal, con un incorruptible aspecto bondadoso e inocente. A este tema, se contrapone el tema del mal y los espíritus, de fisionomía atonal expresionista, con ritmos irregulares y carácter violento y punzante. El tema que funciona como mediador en la pugna, emplea un lenguaje modal con un carácter a medio camino entre el implacable tema del mal y la

---

<sup>92</sup> <https://www.filmtracks.com/titles/poltergeist.html> (Consultado el día 14/08/2020)

inocencia del tema principal, manteniendo el lirismo con una melodía también muy bella y expresiva.

Cabe reseñar que Goldsmith, al igual que otros casos ya citados que han empleado temas musicales relacionados con la infancia, muestra interés no solo en construir un motivo basado en la inocencia (cualidad intrínsecamente relacionada con esta) para luego derribarlo, sino como un medio más de expresión del propio horror. La infancia como horror es y será un tema ampliamente explorado por los compositores musicales en este tipo de películas<sup>93</sup>.

En comparación con el resto de músicas analizadas hasta ahora, la partitura de Goldsmith es posiblemente la que exhibe mayor cantidad de recursos orquestales, y también la que moldea con complejidad diferentes lenguajes con mayor acierto. El carácter de la película producida por Steven Spielberg se prestaba al exceso y, a pesar de que *La cosa (el enigma de otro mundo)* contó con un presupuesto mayor aún, *Poltergeist: Fenómenos extraños* cuenta con más cantidad de música, y esta es aún más exuberante. Donde en la partitura de Morricone reinaba la sutileza, aquí reina la expresividad, y en ocasiones el exceso de efectismo de la cinta lastra la partitura, sobre todo en su parte final. No obstante, la partitura de Goldsmith alcanza especiales cotas de memorabilidad en sus tramos más íntimos y líricos, donde el gesto musical parece que tiene menos margen para la creatividad y sin embargo consigue embelesar con especial eficacia.

Una última conclusión comparativa la podemos extraer también en función de los presupuestos: Goldsmith no emplea sintetizadores, sino que trabaja con orquesta entera, aportando multitud de elementos como voces infantiles, coro de mujeres, y varios instrumentos más o menos pintorescos para emular efectos sintéticos y representar la sensación de lo desconocido (sierra musical, una varilla de fricción, un silbato de bajo, un timbre de agua, un tambor de resina y otros sonidos de percusión)<sup>94</sup>. El dominio de todos estos recursos no está al alcance de cualquiera y requiere de una especialización de la que no todos los compositores para películas de terror (sean más o menos efectivos y funcionales en su trabajo) son capaces de hacer gala.

---

<sup>93</sup> Para profundizar más en el tema, acudir al artículo de Stan Link en LERNER, Neil. *Music in the Horror Film: Listening to Fear*. Routledge, Nueva York, 2010.

<sup>94</sup> <https://www.filmtracks.com/titles/poltergeist.html> (Consultado el día 14/08/2020)

AÑO  
1983



*Christine*

## 3.5. Año 1983

### 3.5.1. *El ansia*



Título original: *The Hunger*.



Director: Tony Scott.



Música compuesta por: Michel Rubini y Denny Jaeger.

Tony Scott debutaba en el mundo del largometraje cinematográfico con esta difícilmente clasificable cinta de terror que recupera el mito del vampiro ofreciendo nuevas visiones del arquetipo a través del cristal posmoderno típico de la década. Ahondando en la idea de la vampiresa romántica lesbiana del *Carmilla* de Le Fanu, *El ansia* explora el tema de la bisexualidad bañado en una estética típicamente contemporánea. En palabras de la autora Elaine Showalter, en *El ansia* «es inquietante la sugerencia de que los hombres y las mujeres de los años ochenta poseen los mismos deseos, los mismos gustos y las mismas necesidades de poder, dinero y sexo»<sup>95</sup>.

En la idea estética del filme sin duda influiría el pasado de Scott como director de comerciales para televisión. Estas influencias mutuas entre el cine y la televisión comenzarán a ser cada vez más habituales en la nueva generación de directores durante los años 80.

La banda sonora de *El ansia* combina la música original de Rubini y Jaeger con música electrónica del teclista David Lawson y música preexistente bajo la dirección del compositor y pianista Howard Blake. El primer ejemplo de música preexistente lo encontramos en el arranque de la película, donde oímos como tema inicial *Bela Lugosi's Dead* de la banda británica Bauhaus. Esta canción ha sido analizada como la iniciadora de una nueva corriente musical dentro del *rock*: el *rock gótico*<sup>96</sup>. Asimismo, el filme asume los postulados estéticos del nuevo gótico, expuestos desde el mismo inicio, y reasume el significado de la letra de la canción de forma casi literal. La figurada muerte de Bela Lugosi se transforma aquí en una ruptura también cinematográfica: el vampiro

---

<sup>95</sup> SHOWALTER, Elaine. *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*. Virago, 1992, p. 184.

<sup>96</sup> CARPENTER, Alexander. «The “Ground Zero” of Goth: Bauhaus, “Bela Lugosi’s Dead” and the Origins of Gothic Rock». *Popular Music and Society* vol 35, 2012, pp. 25-52.

clásico que representaba el actor de orígenes húngaros en su encarnación del personaje de Drácula está superado; en su lugar, *El ansia* presentará una pléyade de (neo)vampiros prefigurados desde el punto de vista netamente posmoderno.

Carlos Arenas lo deja claro, al hablar de Bauhaus: «La primera banda que puede ser clasificada sin discusión como *goth* fue Bauhaus, que con la publicación de su primer *single*, *Bela Lugosi's Dead*, en septiembre de 1979, estimularon la imaginería erótica del vampiro y establecieron la conexión con los muertos vivos»<sup>97</sup>.



Fotograma de *El ansia*.

Aparte de las temáticas en torno a la sexualidad, observaremos nuevos conceptos como «la fusión de magia, sensualidad y ansiedad»<sup>98</sup>, un nuevo vampiro depresivo y atormentado, con características propias que pervierten el mito, como la posibilidad de salir a plena luz del día.

Se enfatiza así con la canción la intención rupturista del filme, prefigurando de paso una suerte de videoclip para el tema de Bauhaus en el que vemos una serie de personajes de estética neogótica bailando en un club nocturno de Nueva York mientras Miriam y John Blaylock, los protagonistas, se encuentran buscando víctimas.

En los estertores de esta escena de créditos inicial, el montaje comienza a fraccionarse, mostrando en paralelo el posterior viaje de los protagonistas a casa con sus recién cazadas presas. En esos instantes, el tema inicial se interrumpe momentáneamente, pues el

<sup>97</sup> ARENAS, Carlos. *Abrazando la oscuridad: la moderna cultura gótica*, en NAVARRO, Antonio José. *Pesadillas en la oscuridad: el cine de terror gótico*. Valdemar, Madrid, 2010, p. 107.

<sup>98</sup> SÁNCHEZ, Juan Luis y CARMONA, Luis Miguel. *¡Una de vampiros! Cine y series de colmillos, sangre y crucifijos*. Diábolo ediciones, Madrid, 2018.



acompañamiento musical es ya música original de David Lawson. La fragmentación será mayor a medida que termina la escena, desarrollando el nuevo tema ya en la siguiente secuencia, con los personajes en la lujosa mansión. Se trata de una música electrónica con sintetizadores, de carácter oscuro y atemático, sin un ritmo definido claro. No obstante, el efecto de *delay* de los golpes graves produce una sensación rítmica cuando menos extraña, que una de las actrices se encarga de convertir en baile.

La extrañeza provocada por la falta de elementos musicales estables a los que asirse, las armonías estáticas y graves y las dos notas agudas quejasas de *strings* de sintetizador se encargan de favorecer una atmósfera de ensoñación tétrica. A medida que se desarrolla la escena, los golpes comienzan a asentarse en ritmos más o menos definidos, pero frecuentemente cambiantes. En estos minutos es el rápido montaje el que se encarga de asumir esa sensación rítmica en lo visual, alternando secuencias de hasta cuatro localizaciones distintas. La música pone en relación estos escenarios, enlazándolos. Finalmente, se funde en una sinfonía de gritos y ruidos de asesinato, cerrando con el plano del desagüe del lavabo por el que se precipita la sangre.

Una de las piezas más memorables en *El ansia* es el segundo movimiento (si bien en la web oficial de Howard Blake aparece erróneamente mencionado el primero<sup>99</sup>) del *Trío Op. 100 n° 2* de Schubert. Lo oiremos durante la secuencia inmediatamente posterior, sutilmente arreglado por Blake, alterando órdenes de las entradas, eliminando algunos compases y determinando una interpretación especialmente cadenciosa y contemplativa. Atendiendo a su origen, por ello, se considera música adaptada y no preexistente<sup>100</sup>.

El arreglo y la mezcla sonora se van moldeando dramáticamente con su expresividad y sus medidas entradas según la acción en pantalla. Este carácter especialmente etéreo en la interpretación cobra sentido cuando vemos a John entresonar, recordando un pasado muy lejano (siglo XVIII) en el que interpretaba junto a Miriam esta misma pieza, produciéndose de paso una notable diégesis musical sobrevenida en la que el director nos hace oír una música que procede del pasado, o de los recuerdos, según se vea.

En este caso, esta diégesis sobrevenida nos obliga a reinterpretar el carácter incidental de la música que oíamos previamente. Un juego interesante que dota de expresividad a la

---

<sup>99</sup> <https://www.howardblake.com/music/Film-TV-Scores/545/THE-HUNGER.htm> (Consultado el día 13/9/2020)

<sup>100</sup> XALABARDER, Conrado. *Música de cine. Una ilusión óptica*. LibrosEnRed, 2006, pp. 40-44.

cinta pero que, curiosamente, ubica la secuencia no tanto en el plano de lo realista (como habitualmente sucede con la música diegética) sino en el mundo interno de sus personajes, de sus sentimientos. Adicionalmente, como de nuevo abarca varios escenarios y secuencias a la vez a través del montaje, la música funciona como nexo de todos ellos, mientras la narración avanza con el personaje de John en el centro dramático de toda la secuencia.

Por último, cabe destacar el anacronismo de ubicar una supuesta interpretación de esta pieza en el siglo XVIII, cuando no se publicó hasta 1828. No obstante, esta ruptura se acepta dentro de la estética posmoderna del filme, entendiéndose a nivel dramático sin que la imprecisión histórica, claramente premeditada, sea un lastre en absoluto.

El siguiente corte musical será de música preexistente, una interpretación de Raphael Wallfisch del Preludio de la Suite nº 1 en sol mayor para chelo solo de J. S. Bach. En el montaje se combinan imágenes de un contemplativo y melancólico John con sus recuerdos del pasado, en que el personaje de Miriam le prometía una eternidad juntos. Aunque ahora no le vemos tocando, como en la secuencia anterior hemos conocido que John es violonchelista y que se halla rememorando su pasado a través de la música, podemos intuir que lo que oímos ahora forma parte del recuerdo de alguna interpretación del mismo John, aunque no le veamos tocar físicamente como sí lo hicimos antes. Con esta asociación, la música continúa describiendo el mundo interno de John, permitiendo a Tony Scott economizar medios.

En la siguiente escena, la joven alumna violinista Alice acude a casa de los Blaylock. Les vemos interpretar juntos una adaptación realizada por Blake del *Trío Op. 99 nº 1* de Schubert, de nuevo muy sutilmente arreglado. La elección de este tipo de músicas históricas para describir a los Blaylock nos hace verlos como gente sofisticada y elegante, pero de alguna forma anclados en el pasado. La pieza es interrumpida abruptamente por el cansancio físico de un John al que le está sobreviniendo un inesperado envejecimiento repentino. Al espejo, John toma consciencia por primera vez de este envejecimiento, mientras oímos una música chirriante y voluntariamente molesta que de nuevo se sitúa en la órbita de las sensaciones del vampiro.

Oímos otro diseño sonoro interesante durante la secuencia en que Miriam acude a la firma de libros de la doctora Sarah. Al producirse un juego de miradas plano-contraplano entre ambas, un sonido de oscilador electrónico que ejecuta tres simples notas encarna la

conexión telepática que parece producirse cuando Sarah pregunta «perdone, ¿qué ha dicho?» mientras Miriam permanece visiblemente silente. La asociación de este sonido con la conexión por telepatía se entiende por varios motivos: porque no hay ningún otro sonido que pueda haber llamado la atención de Sarah (en este sentido, sería difícil definirlo, por su aplicación, como diegético o como incidental, ya que se halla en un plano intermedio); porque conocemos que los vampiros poseen características sobrenaturales, entre las que se puede encontrar la telepatía precisamente; y porque no deja de ser un cliché la utilización de teremines (u otro instrumento similar, como el ondas Martenot) para representar *lo sobrenatural*, desde el cine de ciencia ficción de los años 50.

Otro breve corte prácticamente idéntico se oye muy poco después con Miriam visitando el hospital. Lo que vemos en este caso es un montaje en paralelo de un paciente de la clínica acostándose en una cama y John efectuando la misma acción. El sonido ayuda a asociar ambos hechos, lo que tiene sentido con base en la “enfermedad” del vampiro.

De vuelta a la casa de Miriam, John y ella mantienen una conversación sobre el envejecimiento del primero. De fondo, oímos el segundo movimiento de la *Sonata para piano D. 960* de Schubert, arreglado e interpretado por Blake. Su ritmo cadencioso y pausado, y su carácter taciturno e introspectivo, de nuevo es el reflejo del pánico existencial de John. Vuelve a usarse, por tanto, para describir el mundo interno de este personaje. En esta ocasión, aunque no vemos en ningún momento la fuente de la música, se podría llegar a pensar en una suerte de diégesis, quizá producida por un reproductor de música, ya que la reverberación del sonido parece coincidir con la esperable en una estancia como la que vemos, pero es una pista poco concluyente, en cualquier caso. El diseño sonoro se encarga de enturbiar y hacer desaparecer la música en el final de la escena, cuando John estalla y se retoman los chirridos y los diseños electrónicos oscilantes, como reflejo de los gritos desesperados del vampiro.

Durante la espera de John en la clínica de Sarah, los sonidos agudos de oscilador de nuevo son el reflejo de su universo interno. Absorto en sus pensamientos, John no oye ya los sonidos de su entorno, y le cuesta caer en la cuenta de la enfermera que le llama la atención por fumar. Se trata de un desarrollo más extenso de los anteriores cortes de oscilador agudo, creado por los dos compositores originales y la intervención de Lawson con el apartado electrónico. Como en la anterior escena en el hospital, en que se había empleado para establecer una conexión sobrenatural con un paciente, ahora la relación se

establece con el mono con el que los doctores se hallan investigando. La música ayuda a la comprensión del montaje en paralelo en que el envejecimiento fulminante del mono se sucede al mismo tiempo que el de John.

Posteriormente, John entra en los vestuarios y se ve tentado a asesinar a un hombre para tratar de revertir los efectos de su veloz envejecimiento. Oímos un desarrollo electrónico compuesto por David Lawson, sin melodía alguna ni diseño rítmico determinado, representando la creciente enajenación mental del personaje. Unos latidos de corazón refuerzan la tensión del momento. La tentativa de asesinato es frustrada por la aparición de posibles testigos, momento en que se corta la música. En el ascensor, se volverá a producir un hecho muy similar, con un corte musical de iguales características.

Cuando John ataca a un patinador, este se encuentra oyendo en la radio (por tanto, una fuente diegética) *Funtime* de Iggy Pop y el propio David Bowie (que en *El ansia* interpreta al personaje de John Blaylock). El corte musical no tiene más valor que el ambiental y ligeramente descriptivo.

Al volver Alice a casa de los Blaylock, los sonidos electrónicos de Lawson persisten. Entendemos así que John también está tentado de matar a la niña, amplificando la tensión de la escena. Los diseños parecen asimilar el dolor interno de John ejecutando desagradables chirridos.

Alice comienza a tocar para John una parte de violín sin acompañamiento del *Trío en do menor Op. 7* de Édouard Lalo. Durante su interpretación, John camina alrededor de ella. Los chirridos electrónicos (incidentales) poco a poco comienzan a enturbiar el sonido del violín (diegético). Esto incrementa la tensión, ante un posible e inminente ataque de John a la niña, que acaba produciéndose. Al final del asesinato, la música electrónica incidental se adueña de la banda sonora, y en pantalla se nos muestra una partitura salpicada de sangre. La niña ha muerto a la vez que lo hacía la música que la definía, un desarrollo dramático de la música interesante, muy apegado a la acción.

En la siguiente secuencia, se retoman ubicación, protagonistas y música de la escena en la que oímos la *Sonata* para piano de Schubert. En esta ocasión, el sentido es más triste y trágico, con un John a punto de fallecer de viejo. Este sentido dramático es reforzado por la fotografía nocturna y el uso de la climatología. El modo menor en este movimiento adquiere un carácter especialmente funesto.

Los diseños electrónicos, de carácter textural, persistirán en los minutos posteriores, con la muerte de John y Miriam subiéndose el cadáver al ático. Una vez allí, oímos el *Miserere mei, Deus* de Gregorio Allegri, una adaptación musical del salmo 51, un texto de especial carácter penitencial. La música (y toda la puesta en escena) conforma el ático de la casa de Miriam como una especie de puerta al más allá, un lugar de descanso donde por fin poder disfrutar de la prometida eternidad que anhelaba John en sus recuerdos con Miriam, una visión metafísica prácticamente religiosa que la alusión musical se encarga de remarcar.

Tras marcharse el detective que investiga la desaparición de Alice, Sarah camina descuidadamente por la calle, dispuesta a cruzar la carretera, a punto de ser atropellada por un camión. En esta secuencia, oímos una composición original que, por su empleo de un lenguaje minimalista con el sintetizador como instrumento, recuerda a las músicas de John Carpenter. No deja de resultar algo extraño dentro de la cinta pues, a pesar de que estas sonoridades se asocian con facilidad a la filmografía de los 80, en *El ansia* no habíamos tenido ejemplos de este lenguaje compositivo hasta ahora (más de la mitad de la película), rompiendo con el hilo estético que la había vertebrado.

Tras oír de forma sutil, posiblemente a través de un televisor que no termina de verse en la película, *You're the One that I Want*, la famosa canción del musical *Grease* (íd. Randal Kleiser, EE. UU., 1978), que como en el caso de la canción *Funtime* apenas posee función en el desarrollo dramático del filme, el personaje de Miriam aparece interpretando al piano *Le Gibet*, la pieza central del *Gaspard de la nuit* de Maurice Ravel. Permanece la temática de la conexión como idea principal, al servir de argamasa para el montaje fraccionado que nos muestra al mismo tiempo a una Miriam tocando taciturna y aún apenada por la pérdida, y a una Sarah que no puede sino pensar en Miriam. El apego al sentido de la pieza es especialmente intenso. A este respecto, cobran relevancia las palabras de Siglind Bruhn: «*Gaspard de la nuit* [del francés “tesorero de la noche”] hace alusión a alguien encargado de todo lo que es como una joya, oscuro, misterioso, quizá incluso taciturno»<sup>101</sup>.

Al principio de este corte, a modo de llamada, unos sonidos parecidos al tañer de campanas, pero efectuados con sintetizador, se intercalan con la música de Ravel,

---

<sup>101</sup> BRUHN, Siglind. *Images and Ideas in Modern French Piano Music: The Extra-Musical Subtext in Piano Works by Ravel, Debussy and Messiaen*. Pendragon Press, 2010.

añadiendo un componente de misterio y subrayando la conexión casi sobrenatural. Esta conexión termina de configurarse como tal cuando, ya en la siguiente escena, vuelve este sonido de sintetizador, que *llama* a Sarah al teléfono, a pesar de que su compañera no ha oído nada. En el montaje, se hacen coincidir los ataques del sonido con un corte a la casa de Miriam, la posible fuente de la llamada. La atracción por lo desconocido es ya irrefrenable y Sarah acude a ver a la vampiresa.

Ya en casa de Miriam, esta interpreta una adaptación al piano del famoso *Dueto de las flores* de la ópera *Lakmé* de Léo Delibes. El significado literal de esta parte, en relación al argumento de *El ansia*, lo explica la propia Miriam, pero cabe añadir cómo esta música es empleada para sugerir una atracción entre ambas mujeres, algo en lo que se incide también desde el diálogo, cuando ambas reflexionan sobre la situación en torno al piano.

La interpretación pianística en la diégesis del filme da paso, sin solución de continuidad, a un corte incidental en que prosigue el mismo dueto, ya en su forma operística original, en una grabación dirigida por Howard Blake que años más tarde sería reutilizada por Tony Scott en *Amor a quemarropa* (*True Romance*. Tony Scott, EE. UU., 1993)<sup>102</sup>. Se trata de una de las escenas más famosas de *El ansia*, que muestra, mientras oímos *el Dueto de las flores*, una escena de sexo entre Sarah y Miriam, reafirmando visualmente la idea de dueto musical que cantan dos mujeres en el original de Delibes. A medida que el acto sexual va transformándose en una auténtica vampirización, el diseño electrónico va adueñándose de la banda sonora. Los bajos asumen ritmos del tipo latido de corazón, mientras vemos los hilos de sangre brotar de las heridas. La película relaciona así la vampirización, el ataque vampírico, con el éxtasis sexual, algo que, no obstante, ya habían comenzado a sugerir películas de la Hammer como *Drácula* (*Dracula*. Terence Fisher, Reino Unido, 1958) mucho tiempo antes, y que guarda muchas similitudes, en su exploración del lesbianismo, con el referente literario de Le Fanu que mencionábamos al comienzo de este análisis.

En la siguiente secuencia, Sarah se encuentra en un restaurante con su novio Tom. De fondo, oímos una música de piano en estilo *jazz* compuesta e interpretada (apareciendo de hecho en la propia película) por Howard Blake, titulada *Dolphin Square Blues*. Se trata

---

<sup>102</sup> <https://www.howardblake.com/music/Film-TV-Scores/545/THE-HUNGER.htm> (Consultado el día 13/9/2020)

de una música diegética que, de nuevo, tiene poco valor dramático, tan solo de ambientación.

A partir de aquí, los diseños etéreos de oscilador perseguirán a Sarah, reflejo de su naturaleza cambiante. Esta música adquirirá una especial preponderancia en la mezcla, aumentando su nivel sonoro cuando es zarandeada y lanzada por Miriam. En ese momento, se efectúa un recuerdo al sintetizador que oímos en la escena en que Sarah estuvo cerca de ser atropellada por un camión. Las circunstancias, no obstante, se repetirán casi igual cuando Sarah vuelva a marcharse de la casa y baje a la calle, momento en que se retoma aquel tema minimalista. En su desarrollo, mientras unos hombres la increpan en la cabina telefónica, la música resume su propio diseño melódico, condensándolo en sus notas fundamentales, eliminando las notas de adorno, un procedimiento más o menos estándar para dar variedad musical sin perder cohesión.

En la siguiente secuencia, retorna el segundo tema musical de la película, mientras Miriam busca una víctima para Sarah. En esta ocasión, será desarrollado, perdiendo los golpes rítmicos. En los instantes posteriores, con el hombre caminando por la casa de Miriam, los sonidos chirriantes se adueñan de la banda sonora. En el momento en que es atacado por la vampiresa, una subida orquestal remarca la violencia del acto. Cuando Tom hace aparición en la casa de Miriam, se escuchan unos sonidos rítmicos generados electrónicamente. En los instantes previos a su muerte por parte de Sarah, la banda sonora permite escuchar al mismo tiempo los diseños chirriantes, el sonido rítmico que acompañaba a Tom y un sonido de crepitar de cuerdas. Sin carácter temático, todo es pura textura y ambientación.

Poco después, Miriam vuelve a interpretar al piano *Le Gibet*. Al no sustentarse con diálogos superpuestos, esta vez el corte es más breve, y finaliza cuando Sarah irrumpe en la habitación tras haberse alimentado de Tom.

En recuerdo del coro de la pieza de Allegri, cuando las vampiresas comienzan a besarse oímos unas voces femeninas que más tienen en común con lo etéreo y trascendente de la música del compositor barroco que con lo bucólico del dueto de Delibes. El momento se resuelve cuando Sarah se clava el colgante de Miriam en su cuello, incapaz de seguir viviendo de aquella manera, obligando a Miriam a beber de su sangre. Este instante es reforzado en lo musical con una música original especialmente textural y atemática, cercana al ruidismo, de un nivel sonoro elevado.

Durante la posterior escena de Miriam en el ático, el diseño sonoro se adueña de la banda sonora. Aún se puede escuchar algún diseño más claramente musical, como los expresivos golpes orquestales cuando es atacada por los cadáveres de sus antiguos amantes, que no solo potencian el sentido terrorífico del momento, sino también el trágico.

Al final de la película, Sarah, convertida en sucesora de la vampiresa protagonista, se encuentra en un ático en Londres, formando con sus acompañantes un trío que recuerda a los de la propia Miriam. Lejos de suicidarse, al obligar a Miriam a beber su sangre y morir luego, se ha transformado en un ser realmente eterno como ella. De fondo, y como tema final, se retoma el *Trío Op. 100 n° 2* de Schubert, reforzando por paralelismo esta idea de sustitución.

La música de *El ansia* combina de manera irregular música preexistente y música original. La primera es empleada en la cinta para describir el mundo interno de los personajes, y algunos de los temas se repercuten con distintos matices, a destacar este uso final del trío de Schubert. Mientras, la música original, de desigual calidad, se compone casi en exclusiva de diseños sonoros electrónicos de eminente carácter textural, de nuevo cercanos al ruidismo, que en alguna ocasión aparecen reforzados por sonidos musicales. La escasez de recursos lleva a la partitura a abusar de los mismos sonidos.

Cabe destacar que la selección musical de Howard Blake (que como director musical efectúa una labor más destacada que los compositores de la música original) termina siendo memorable, asociando tipos formales como el trío o el dueto al desarrollo dramático de la cinta de manera orgánica y efectiva.

Además, no son pocas las ocasiones en que la música diegética (que aquí siempre es preexistente) es empleada con gran sentido dramático, un potencial del que suele carecer este tipo de aplicación musical. En el caso de la música incidental y original, uno de los usos más destacables es el de sugerir una conexión sobrenatural entre los personajes.

Se confirma por tanto el empleo de la música en *El ansia* como una *rara avis* dentro del cine de terror estadounidense de los 80, cuya mención es relevante precisamente por lo que tiene de subversivo y extraordinario.



### 3.5.2. *Christine*

 Título original: *John Carpenter's Christine*<sup>103</sup>.

 Director: John Carpenter.

 Música compuesta por: John Carpenter y Alan Howarth.

Si con *El ansia* hablábamos de *rara avis*, por su cuidada utilización de la música preexistente y diegética por encima de la original e incidental, debemos tener claro que no estamos ante un caso único. De hecho, ya pudimos analizar el de *Un hombre lobo americano en Londres*, viendo que, cuantitativamente, las irrupciones de música preexistente eran mucho más elevadas (que no diegética específicamente). Algo parecido ocurrirá con *Christine*, lo que no deja de sorprender en un autor que en sus orígenes prefería llenar de música original sus cintas, si bien se entiende dentro de una línea evolutiva (en la que empezábamos a atisbar los primeros cambios con *La cosa*) que desembocará en un cierto cambio de paradigma, como luego veremos.

La primera gran diferencia con el continuo de su filmografía está en el mismo arranque: no utiliza un tema inicial para acompañar los créditos, sino un sonido de motor. Si la función del tema inicial es ayudar a presentar la película al espectador, en este caso Carpenter decide que la mejor presentación es dejar rugir al protagonista absoluto de la función. Toda una declaración de intenciones que, en el contexto de lo pretendido por la película, funciona.

Inmediatamente después, las imágenes de una cadena de montaje de automóviles de Detroit en 1957 son acompañadas por la famosa canción *Bad to the Bone* de George Thorogood. La letra se apega, de manera facilona pero no sin socarronería, al sentido de la narración, que nos presenta a un coche modelo Plymouth Fury que “nace” («*On the day I was born...*») distinto al resto de coches. En su figuración en la imagen, esto se traduce en la exclusividad de su color rojo. La cámara se recrea en los detalles del coche, escudriñando su anatomía mientras oímos el «*bad to the bone*» de la letra. La música

---

<sup>103</sup> Tal como aparece en los títulos de crédito y en el póster original, si bien se ha de tener en cuenta que el añadido “John Carpenter’s” aparece en el título original de muchas otras de sus películas sin que el título con el que se las conoce habitualmente lo incluya, con la posible salvedad de *Vampiros de John Carpenter* (*John Carpenter’s Vampires*. John Carpenter, EE. UU., 1998), que lo conserva incluso en su traducción.

cesará cuando el coche “provoque” (¿por voluntad propia?) un accidente en uno de sus empleados.

Mientras que en este corte no se siguen criterios de ambientación históricos, pues el de Thorogood es un tema lanzado originalmente en 1982, en el siguiente oímos una canción de 1957: *Not Fade Away* en su versión original de Buddy Holly. Se trata del momento en que uno de los supervisores entra en el coche rojo y enciende la radio, por lo que es música diegética. A lo largo del filme iremos viendo que este recurso es empleado para hacer que Christine (el futuro nombre del coche) se exprese como si de un ser vivo se tratase.

La letra de la canción parece avanzar lo que ocurrirá después en la película. El empleado acaba muerto dentro de Christine, posiblemente como acto punitivo por haber tirado las cenizas de su puro en el coche. Se produce además un contraste muy marcado entre la desenfadada música de Buddy Holly y el hallazgo del cadáver, no centrándose en los elementos terroríficos en torno al auto, empero, describiendo el carácter vengativo y controlador de Christine, no sin cierto sentido del humor.

Manteniendo los criterios históricos, y apoyando la elipsis narrativa, la siguiente secuencia nos traslada al presente de la acción fílmica, 1978, sustituyendo, sin apenas solución de continuidad, la versión de *Not Fade Away* por la lanzada aquel año por Tanya Tucker. Se trata de una forma interesante de hacer más entendible y orgánico el salto cronológico, apelando al sentido estético de las músicas de las diferentes décadas, pero en cierta medida también a los conocimientos musicales del espectador.

En esta secuencia, Carpenter lleva a cabo una técnica remarcable: la música comienza a oírse abarcando todo el amplio espacio en esa imagen panorámica que se nos ofrece de un barrio que mucho tiene que ver con el Haddonfield de *La noche de Halloween*. Entendemos por tanto que su aplicación es extradiegética. Pero a medida que se acerca el coche que veíamos en el horizonte, la mezcla sonora cambia, haciéndonos entender que ahora la música pertenece a la diégesis del filme, siendo su fuente la radio del coche de Dennis. Aunque extraño si lo pensamos en términos realistas (no hay ninguna forma de que, estando lejos el coche, la música suene más fuerte, y cerca la oigamos a un nivel sonoro menor), en términos fílmicos funciona orgánicamente.

La siguiente escena, Arnie y Dennis conversando en el coche de este último, arranca con *The Name of the Game* de ABBA sonando en la radio. Arnie apaga la radio e interrumpe la canción, por lo que la atención de la escena se focaliza en el diálogo.

No obstante, no deja de ser reseñable que en todo el primer tercio de película apenas oigamos música. Es, como decía, una estrategia diametralmente opuesta de lo habitual en el autor, y puede explicarse en parte por la ausencia en este tramo de elementos sobrenaturales que necesiten ser reforzados por algún tipo de composición original. De hecho, tras muchos minutos sin nada de música (ni diegética ni de ningún tipo), lo primero que oímos es un diseño sonoro prácticamente extramusical en el momento en que Arnie ve por primera vez a Christine. Consiste en un sutil colchón agudo de afinación indeterminada, al que posteriormente se le acoplan unas tranquilas notas de síntesis de onda cuadrada, a un nivel sonoro muy sutil. Esta hipnótica música refuerza la fascinación casi inexplicable de Arnie hacia el coche, y solo desaparece cuando entra en escena el hermano de su antiguo dueño, devolviéndole a la realidad.

Muchos minutos después, Dennis devuelve a Arnie a su casa por la noche y se marcha con su coche, preocupado por los cambios que están operando en su amigo. En la radio, la canción *Runaway* de Bonnie Raitt. De nuevo, una canción de los años en que se ambienta la película, y de nuevo su letra se amolda, más o menos, al contexto dramático de la cinta: «Mientras camino, me pregunto qué salió mal/ con nuestro amor, un amor que fue tan fuerte».

En el desguace de Will Darnell, Arnie se sienta dentro de Christine a descansar por fin tras un duro día reparando el viejo automóvil. Previamente, Darnell le ha ofrecido trabajo a Arnie tras sorprenderse gratamente con el trabajo de restauración que el joven está realizando. Ahondando en la idea de enamoramiento entre Arnie y Christine, oiremos la canción *Pledging my Love* de Johnny Ace, una balada de amor de los años 50. En el contexto de la película, además refuerza el matiz obsesivo que ya está cambiando a Arnie. Aunque no se ve, se entiende que la música puede provenir de la radio del coche, que misteriosamente sigue reproduciendo la música de su época.

De vuelta con George LeBay, oímos una música similar a la de la primera vez en su destartalada parcela, pero algo más desarrollada. Posee un nivel sonoro algo más preponderante que en la primera escena, sin llegar a sobrepasar nunca al diálogo, funcionando así como un mero acompañamiento cuya misión es crear atmósfera,

incidiendo en el misterio en torno al Plymouth. También sirve de enlace para la siguiente escena, con Dennis acudiendo al desguace donde Arnie guarda a Christine.

Musicalmente, el tema de Carpenter se compone de unos fondos sostenidos de sintetizador, con una melodía superpuesta muy sencilla en la que destacan los saltos de octava. Posee un carácter sutilmente nostálgico y tranquilo.

En esta nueva secuencia, oímos *Keep A-Knockin'* de Little Richard en el instante en que Dennis golpea la puerta del coche tratando de abrirlo. De alguna manera, el coche parece responder a los estímulos externos respondiendo a través de su radio con canciones que guardan sentido con lo que ocurre fuera, sugiriendo así algún tipo de consciencia sobrenatural.

Dennis sufrirá un accidente durante un partido de fútbol americano. Tras despistarse del juego por ver a Arnie, otrora un inadaptado social con complejos, besarse con la chica más deseada del instituto, recibirá un placaje que le postrará en cama con una grave lesión. En el momento en que Dennis corre para anotar un *touchdown*, y ve a su amigo, los sonidos ambientales que oímos se transforman en un tema musical de aplicación incidental, con una estética compositiva similar a los dos anteriores que ya habíamos escuchado.

El movimiento melódico efectúa un descenso continuado, que solo se verá interrumpido con el placaje. Hay una cierta idea de *ostinato* en el ritmo constante. El final del tema mantiene los colchones agudos, pero superpone unos diseños en los graves que aportan cierta tristeza. También se produce una importante extrañeza con el hecho de que el movimiento melódico no vaya acompañado armónicamente por el colchón agudo, ya que este permanece inquietamente oscilando en la misma altura, produciendo choques disonantes, si bien se acaban entendiendo como dos partes separadas, como dos sonidos o músicas sonando al mismo tiempo, en lugar de como parte de un todo. El plano final de la secuencia nos induce a asociar el colchón a una posible intención maligna de Christine.

Durante la visita de Arnie al hospital oímos otro sutil fondo musical en el momento en que comienza a hablar sobre padres e hijos. Se trata de un fondo que está extraído del inmediatamente anterior (los dos cierres de secuencia poseen exactamente el mismo sonido), y relaciona la maldad del coche con la creciente maldad en Arnie, que parece estar siendo poseído por él.

En el autocine, Christine, aparentemente celosa de Leigh, cierra las puertas con seguro y de la radio empieza a sonar *We Belong Together* de Robert & Johnny, un famoso éxito *rythm and blues* de 1958. Leigh comienza a atragantarse y una luz cegadora irreal ilumina todo el coche desde dentro. El «*You're mine*» de la canción se torna entonces en una exclamación beligerante de la propia Christine.

Muy poco después, se harán patentes los sentimientos de Christine hacia el chico cuando, tras discutir con Leigh, Arnie regrese al coche y arranque el motor, momento en que de la radio emerge el «*Don't know why I love you like I do*» del tema *I Wonder Why*, de Dion and The Belmonts.

Los instantes previos a que la banda de “Buddy” destruya el Plymouth nos permiten oír otro tema nuevo. Conserva el característico colchón estático, esta vez en el grave, mientras se ejecuta un desarrollo melódico muy simple a través de saltos que utilizan una nota grave para pivotar en alternancia, un gesto muy habitual en la música de teclado y que, en última instancia, deriva de la música de órgano barroca y su manera de tocar con un pedalier y dobles teclados. Como en los temas previos, se mantiene total unidad con la estética compositiva expuesta.

Durante esta misma secuencia, Christine dejará oír de nuevo el *Keep A-Knockin'* de Little Richard a través de su radio, posiblemente como una burla o una amenaza, sabedora de que acabará vengándose.

Cuando, a la mañana siguiente, Arnie se encuentra el estropicio, irrumpe de nuevo la música. Los colchones que asimilamos con el coche permanecen mientras oímos una melodía pausada, con un cierto toque triste pero no sin sobriedad. Oímos ahora algún sonido nuevo, como unos órganos sintetizados de tipo positivo aflautado, incidiendo en el sentimiento funesto de Arnie, que acaba de perder lo que más le importa en el mundo.

Furioso, Arnie tiene un encontronazo violento con su propio padre. En ese momento, irrumpen los colchones agudos que asociamos a Christine. Se nos dice así desde la música que ella es la culpable de su estado. El desarrollo musical posterior guarda relación con el resto de temas, sin apenas diferencias reseñables, e incluye otro salto de escena para mostrarnos a Arnie junto al coche otra vez, hasta que Christine da muestras de poderse reparar sola.

La música aquí ejecuta unos diseños repetitivos muy similares a, por ejemplo, el tema principal de *La noche de Halloween*, pero con sonido de sintetizador agudo (no con piano). De momento, redundando en la sensación de expectación. Entonces, Christine comienza a autorrepararse y el tema musical cambia por completo. Ahora es un suave *blues* en modo menor, con un sexy saxofón que parece convertir la escena en una suerte de desnudo de mujer, para deleite de un cautivado Arnie. Se trata del tema *Harlem Nocturne* en una versión de los 50 de The Viscounts.



Fotograma de *Christine*.

De vuelta a la vida una vez más, Christine se dispone a vengarse de los chicos que la destrozaron. Su primera víctima será “Moochie”. Acechándole, Christine reproduce amenazante y burlona *Little Bitty Pretty One* en su versión de Thurston Harris. Se trata de un *rock and roll* desenfadado y alegre, que produce un efecto de contraste bastante grande con la fotografía nocturna, reforzado por el silencio de la noche. Ayuda así a aumentar la sensación de desamparo del personaje de Moochie.

El nivel sonoro aumenta repentinamente cuando Christine enciende las luces y comienza la persecución asesina. Hay también un cambio en la aplicación y el origen de la música, que pasa de preexistente diegética a original e incidental. El nuevo tema es un desarrollo de los temas ya expuestos durante la película. El golpe rítmico otorga un fondo constante que favorece la sensación de avance, a la vez que apoya la tensión. Hay otras tres capas en el motivo: un colchón estático grave, que en efecto refuerza el sentido terrorífico de la situación; y un par de sonidos más agudos de sintetizador, uno de los cuales rediseña los gestos de saltos pivotantes en torno a un sonido más grave, aportando en este caso sobre todo textura y algo de frenetismo al ritmo, y un sonido melódico más preponderante.

Como hay varios sonidos que permanecen estables, la armonía se siente también estática, tipo bajo pedal, aunque alguno de los *pads* va asumiendo cambios en los acordes.

El nivel sonoro de la música en la mezcla va modulándose en función de si la sensación de peligro es más o menos patente o acuciante para el desdichado personaje perseguido. No obstante, existe un elemento al que Carpenter otorga especial relevancia en la mezcla cuando la fuente que lo produce se ve cercana en pantalla, y es el sonido de motor, cual león rugiendo a punto de cazar a su presa. Tal es así, que en las postrimerías de la escena, cuando Christine ha acorralado definitivamente a Moochie, el sonido del motor apenas permite oír el desarrollo musical del tema. En este caso, el sonido del motor y del metal crujiendo acaba resultando más impactante, por palpable, que la música extradiegética, que es relevada a mero fondo apenas audible.

Un par de secuencias después, el detective Rudy entra en escena para investigar lo sucedido. Durante la conversación con Arnie oímos un fondo musical similar a los colchones del resto de temas. En esta ocasión, ejecutan cierto movimiento, pero de manera muy pausada. Esta sutil música, que siempre permanece en nivel sonoro bajo para permitir resaltar al diálogo, refuerza la idea de desconfianza mutua entre el detective y Arnie. El detective desconfía de Arnie totalmente, pero este sabe que no hay pruebas contra él. El fondo es empleado también como enlace para la siguiente escena, en la que Arnie llama a Leigh por teléfono. En esta escena, en cambio, resignificado por el desarrollo de la trama, incide en el sentido dramático de la situación entre ambos. Arnie está cambiando a pasos agigantados, y no precisamente para bien.

Poco después, llega el turno del resto de miembros de la banda de Buddy: Christine se dispone a asesinarlos también. En el coche de Buddy se puede oír la canción de The Rolling Stones *Beast of Burden*, del año en que se desarrolla la trama (1978), una canción acorde con la personalidad de “tipo duro” del joven y su pandilla. Pero al contrario que en la anterior escena, la primera mitad de la persecución no tiene nada de música, por la especial relevancia de los sonidos de choques y explosiones. La voladura de la gasolinera era, en efecto, un punto culminante en el rodaje de la película<sup>104</sup> y Carpenter confía en los sonidos de destrucción para impactar al público por sí solos.

---

<sup>104</sup> KENNETH MUIR, John. *The Films of John Carpenter*. McFarland, EE. UU., 2005, p. 30.

Tras la explosión, una Christine en llamas continúa persiguiendo a Buddy. Se retoma, levemente variado, el tema de la anterior persecución a Moochie, con un sentido prácticamente idéntico en ambos casos, si bien este corte es más breve por venir precedido de una primera mitad de escena sin música. La entrada de este corte la genera un fuerte tirón sonoro de sintetizador que recuerda a alguno de los efectos sonoros empleados para los sobresaltos en *La noche de Halloween*. En esta ocasión, en lugar del sonido del motor, la música está aderezada con la respiración sofocada de Buddy. En una estrategia similar a la del tiburón en la película de Spielberg, Christine es dibujada aquí como una fuerza de la naturaleza incontrolable e imparable, apoyando su presencia casi demoníaca con una música de ritmo marcado y constante que favorece esa idea.

En el desguace de Darnell se confirmará finalmente lo que ya se sospechaba: que Christine ha actuado sin conductor, por voluntad propia. El instante del descubrimiento está apoyado por los colchones de *pad* habituales, relacionados con el coche y su componente maligno. Como en la escena inicial, la muerte de Darnell es aligerada humorísticamente a través de una canción desenfadada, en este caso, *Bony Moronie* de Larry Williams, sonando en la radio.

Arnie retorna al desguace, solo para ver que la policía se encuentra investigando el escenario de un crimen, para el que tiene coartada. En el instante en que ve a Christine rodeada de investigadores, oímos un tema musical, de nuevo de características parecidas a los temas más tranquilos. Está formado por los habituales colchones agudo y grave, si bien ahora el colchón agudo tiene mayor preponderancia en la mezcla, y un *synth lead* agudo con una melodía sucinta y de ritmo calmado de apenas tres notas. Las sonoridades estáticas y lo escueto del gesto melódico, como una pregunta en el aire, sin respuesta, apoyan la sensación de misterio y de desconcierto del protagonista, que está comenzando a entender que puede haber algo realmente maligno en su coche. La cola del tema es empleada para enlazar con la siguiente secuencia.

En la misma línea, con ritmo pausado, carácter misterioso y sutilmente triste, el siguiente corte musical se produce en casa de Dennis, durante la conversación con Leigh. Se vuelve a usar para apoyar a los diálogos cuando estos se refieren al misterio en torno a Christine, y no deja de ser una variación de los temas lentos. Ahora el movimiento melódico es un poco más extenso, y lo ejecuta un piano eléctrico, sin perder el carácter lacónico.



La música sigue sonando cuando Leigh abandona la casa de Dennis, y se corta justo cuando esta vislumbra a lo lejos el coche de Arnie, momento en que oímos la música de la radio de Christine, en este caso, *Come On, Let's Go!* de Ritchie Valens.

La presencia de los sintetizadores, como vemos, cada vez será mayor ya en el último tercio de película. Durante la conversación nocturna entre Dennis y Arnie, mientras conducen por la autopista, unos fondos de sintetizador inciden en la idea del cambio operado en Arnie, que como poseído por la tenencia del coche, se comporta de manera violenta y descontrolada. Los sonidos que hemos estado asociando a la maldad de Christine, comienzan también a afectar a Arnie. Igual que en las anteriores escenas, el tema también funciona de enlace entre escenas, suavizando las elipsis.

El siguiente corte musical opera durante la secuencia en el desguace en la que los amigos de Arnie tratan de acabar con Christine. Se trata del tema de la persecución, un tema asociado a la acción. El nivel sonoro en esta escena es bajo, otorgando relevancia a los sonidos del motor, golpes varios, y al poco diálogo. Tras un punto de inflexión en mitad de la secuencia en que la música cesa, esta retorna sin alguna de sus capas, ahora con un sentido menos frenético, pero conservando una emoción sostenida tensa, como si de un duelo final de *western* se tratara (género predilecto de Carpenter, al que alude gran parte de su filmografía<sup>105</sup>).

La muerte de Arnie es acompañada por el tema que oímos cuando este encontró a Christine por primera vez, redondeando así la historia de los dos, que a la postre conforma una macabra historia de amor. Como despedida, Christine se encarga de hacer sonar *Pledging My Love* de Johnny Ace. El asunto, de rocambolesco que es, se entiende en realidad como una idea humorística de Carpenter.

La música del ataque con pala de excavadora a Christine emplea los diseños rítmicos del tema de persecución, pero minimizando los elementos más musicales y otorgando preponderancia a los sonidos rítmicos de afinación indeterminada, sobre todo a los golpes que suenan más metálicos. El timbre se relaciona así con la fisicidad de la imagen, a la vez que se mantiene la tensión, si bien se evidencia cierto desinterés creativo.

---

<sup>105</sup> PEDRERO SANTOS, Juan A. *John Carpenter. Un clásico americano*. T&B Editores, España, 2013.

Como si de nuevo estuviese burlándose, provocando socarrona incluso, durante su destrucción final Christine hará sonar *Rock 'n' Roll is Here to Stay* de Danny & The Juniors.

En la escena final, Carpenter se reserva un último efecto humorístico empleando la música. Christine ha sido convertida en un cubo de chatarra prensada. La cámara se acerca a los restos y entonces comienza a sonar, a nivel sonoro bajo, *Come On, Let's Go!* de Ritchie Valens otra vez. Tras unos pocos segundos de desconcierto, la cámara se mueve y nos permite ver al fondo a un trabajador del desguace con una radio, la auténtica fuente de la música. A pesar del aparente alivio, *Christine* cierra con un último plano de una de las piezas del coche moviéndose, a lo que sigue el corte a negro, la escena de créditos y, como tema final, *Bad to the Bone*, que también era la primera canción que oímos en la película.

En *Christine*, Carpenter efectúa una configuración musical cuando menos extraña, si atendemos a sus estándares habituales. Como hemos estado analizando, Carpenter es un compositor que suele emplear mucha música original, y la poca preexistente que utiliza no posee mucha más función que la de ambientar (por ejemplo, *(Don't Fear) The Reaper* en *La noche de Halloween*, una presencia casi testimonial). Sin embargo, aquí Carpenter emplea la música preexistente y diegética con propósitos dramáticos y narrativos.

Por un lado, el empleo de dos cronologías separadas le ofrece a Carpenter la posibilidad de reseñar la separación de dos mundos: el de las canciones de los años 50, asociadas a Christine, por el año en que es creada; y el de las canciones de los 70, el presente fílmico. Si lo leemos a un nivel más profundo, el desarrollo de la trama nos sugiere que la tenencia del coche por parte de Arnie acaba generando en él una obsesión que se puede entender como la obsesión de toda una nación que, en la década de los años 50, se hallaba inmersa en la búsqueda del sueño americano, una crítica al *American way of life*, que en muchas ocasiones estaba representada en uno de sus fines últimos con la tenencia de un coche. En la película, esto es sugerido mediante la irrupción de canciones de los 50 en el mundo de los 70, remarcando también la metáfora de la posesión, que no deja de ser una constante en el cine de terror, pero que aquí se encuentra algo más enmascarada por la rocambolesca trama.

Por otro lado, estas canciones son también empleadas, de manera insólita en el autor, con propósitos humorísticos. En no pocas ocasiones, el fuerte contraste entre lo mostrado en

imágenes y lo oído otorga a la película un cierto cinismo que evidencia el tono vitriólico del filme. En otras en cambio (o al mismo tiempo), la música es empleada, en lo referente al mundo de Christine como auténtica protagonista de la película, con propósitos expresivos. Christine se comunica, desde un punto de vista del carácter musical y de la literalidad de las letras, a través de las canciones de la época en que fue creada, sonando a su voluntad en la radio, lo cual no deja ser una idea muy interesante para que el espectador conecte en mayor medida con un ser que, en realidad, debería ser inerte e inanimado.

En cuanto a la utilización de música original, hay que reseñar que esta suele ser empleada para apoyar ciertos estados emocionales de los personajes humanos, para remarcar los elementos sobrenaturales en la trama (relacionados con Christine), o para la acción. La carencia de estos dos últimos elementos en el primer tercio de película hace que no haya apenas nada de música original en él, y esta solo se introduce en la primera escena con Christine en los años 70 (muy sutilmente). Paulatinamente, a medida que lo sobrenatural se va adueñando del relato, Carpenter irá exhibiendo más música original.

En cambio, en lo más puramente artístico, si por algo destaca la música original de *Christine* es por ser una de las menos inspiradas de la filmografía del autor. Con apenas dos temas, el lento y melancólico (y sus múltiples variaciones), y el frenético, empleado para la acción y las persecuciones, es más que palpable que, en esta ocasión, la música original era algo totalmente secundario para Carpenter, toda la atención puesta en la utilización de música preexistente, que incluso abarca mayor cantidad de minutaje total y de número de intervenciones.

No por ello se trata de un conjunto desdeñable, más al contrario, la utilización de unos temas originales con poca personalidad pone de relieve en mayor medida el trabajo efectuado en la elección y la utilización narrativa de las canciones preexistentes, siendo estas el verdadero alma de la banda sonora de *Christine*.

### 3.5.3. *Psicosis II: El regreso de Norman*



Título original: *Psycho II*.



Director: Richard Franklin.



Música compuesta por: Jerry Goldsmith.

No han sido pocas las partituras que hemos analizado ya que, de forma más o menos directa, han bebido del extraordinario trabajo de Bernard Herrmann para *Psicosis*. Y no es para menos pues, adelantándose incluso a los cambios de paradigma posteriores en el cine de terror, la banda sonora de la película de Hitchcock sentará muchas de las bases que hoy en día relacionamos de forma casi intrínseca con los clichés más asentados en el género.

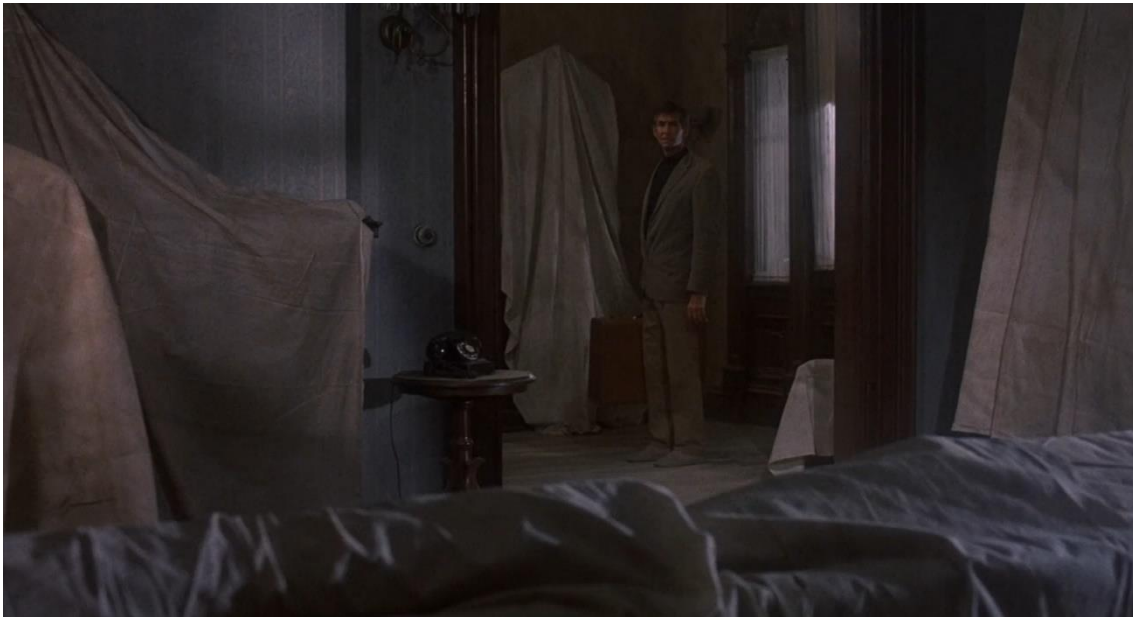
Sin embargo, sabedor de que retomar los temas musicales, ni tan siquiera replicar los gestos y diseños, coartaría el sentido artístico como película con entidad propia para el nuevo proyecto, Goldsmith, encargado de la partitura, ceñirá la música a su asentado estilo, y casi solo a ese propósito.

Con algunas excepciones, la primera de las cuales no se debe a su autoría, sino al prólogo del filme, en el que se paga el peaje hitchcockiano repitiendo la celeberrima escena de la ducha (con la música original incluida), que no procede analizar. Tras esto, un cambio de emulsión de blanco y negro a color marca el arranque de los créditos iniciales y, junto a ellos, el tema inicial (a la postre, principal) de *Psicosis II: El regreso de Norman*, un tema original de Goldsmith que supone un contraste muy notable con la crispada música de Herrmann. De hecho, este tema es más dulce y tierno que prácticamente ninguno en la partitura de 1960, en la que hasta los temas más líricos parecían asumir la fatalidad y el desasosiego en sus notas.

El tema consta de dos partes más o menos diferenciadas: una primera con un piano que hará de *leitmotiv* asociado a Norman durante la película, ejecutando una melodía sencilla y circular; y una segunda en la que entran los expresivos violines en contrapunto, con otra melodía más aguda. En el desarrollo instrumental, pequeños trucos de gran orquestador, como apoyar la entrada de los violines con un arpa para otorgarle fuerza y expresividad. El ritmo binario cadencioso y las sonoridades modales destilan tristeza y melancolía. Las

últimas notas del tema inicial las oímos ya sobreimpresionadas con el arranque de la primera escena tras los créditos, ubicándose en el presente fílmico.

Un nuevo tema contrastante es presentado cuando Norman Bates, tras salir del centro psiquiátrico en que ha permanecido encerrado más de veinte años, vuelve a ver por primera vez su vieja mansión tras el Motel Bates. Separando dos mundos a través del lenguaje musical empleado (técnica que ya hemos visto a Goldsmith emplear en *Poltergeist: Fenómenos extraños*), este tema evita toda cualidad tonal y, por el contrario, prefiere sonoridades abiertas e indeterminadas, como los percusivos e intempestivos acordes de piano; diseños melódicos sin direccionalidad clara, como los de los clarinetes; efectos exagerados, como los amplios *glissandi*; y fondos estáticos. Con ello consigue Goldsmith inquietar, si bien el sentido de la música es doble, funcionando tanto para sugerir al espectador la idea de que en esa casa hay algo cuando menos misterioso, pero también para describir los sentimientos y el mundo interno de Norman, cuya psique será protagonista absoluta de la función. Es ahí, en el interior de Norman y en el debate que se producirá en él, donde la partitura de Goldsmith trabajará a pleno rendimiento<sup>106</sup>.



Fotograma de *Psicosis II: El regreso de Norman*.

Al entrar a la mansión, Goldsmith nos devuelve a la paz del tema principal, un “alivio” musical que es en realidad el de Norman regresando a su hogar al fin. El corte es interrumpido mientras dura la despedida de Norman con el Dr. Raymond, pero retomado

---

<sup>106</sup> AGUILERA, Christian. *Jerry Goldsmith. Música para un camaleón*. T&B Editores, España, 2014, p. 134.

inmediatamente tras abandonar esta estancia. El tono melancólico del tema lo ubica en el universo de los recuerdos de Norman, siempre que estos no son negativos.

Cuando esto ocurre (Norman sube y comienza a recordar a su madre, el origen de su trauma, que parece no haberle abandonado del todo), la música cambia inmediatamente y se deshace de los elementos más regulares y tonales. Es aquí cuando Goldsmith asume ciertos formulismos relacionados con el terror como género que se pueden entender deudores de Herrmann (esos estridentes violines), si bien incluso aquí es palpable la personalidad del de Pasadena.

Durante la escena de presentación del personaje de Warren Toomey en el Motel, oímos de fondo una música *rock & roll* que intuimos diegética (proveniente de alguna radio). Por contraste con el foco principal de la partitura de Goldsmith, la psique de Norman, esta música se relaciona con el desenfreno que estaba teniendo lugar en el negocio en ausencia de Norman, lo que generará una discusión entre Toomey y este.

Poco después, Norman descubre una lata en la cocina en la que guardaba el veneno con el que acabó con la vida de su madre. La evocación de este recuerdo es acompañada con unos diseños electroacústicos, en un tema que transitará dialécticamente por distintas zonas, apoyando la acción fílmica: primero retorna al tema principal para, al abrir otro cajón, interrumpirlo con un acorde disonante, para luego regresar de nuevo a la tranquilidad. Es reseñable atender a que los cambios tonales en la partitura operan apoyados en la imagen, que se sirve de la idea de abrir cajones para hacer que Norman reviva por unos instantes su terrible pasado, sin necesidad de recurrir a los más obvios *flashbacks*. Los efectos electroacústicos son retomados cuando Mary abre de nuevo el cajón y pone el cuchillo en la mano de Norman. Este tema será empleado como tema central para reforzar las dudas en Norman.

El siguiente corte también transita por varias zonas musicales diferentes, y sucede durante la secuencia en que Mary y Norman buscan el lugar adecuado para dormir en la mansión esa noche. En primer lugar, se repercute el tema principal con unas variaciones electrónicas en el sonido que, si bien no pervierten su sentido y carácter, aporta un halo fantasmagórico (a pesar de que Mary pronuncia un literal «¿Ves? No hay fantasmas») que casa bien con el ambiente de la habitación de la madre de Norman. En la estancia donde finalmente se quedará Mary oímos música atonal, que no hace alusión expresa a un peligro inminente, acaso más bien a cierto desasosiego, al peligro latente en la

situación. Volviendo el montaje a Norman, se retoma la variación anterior del tema principal. Por fin, el corte acaba en la habitación de Mary con unos diseños repetitivos y machacones que sí sugieren esta vez que el peligro puede hallarse más cerca de lo deseado, razón por la cual la joven atranca la puerta con una silla, intranquila. En todo este corte no hay exactamente una transición musical entre cada paisaje musical, sino más bien una mera yuxtaposición sin solución de continuidad, entendiéndose los cambios de forma orgánica solo por venir justificados por la trama.

En el restaurante, regresan las dudas y la tentación homicida a Norman, por lo que retorna el tema central electroacústico. Ahora el corte musical es más extenso, por lo que lo oímos más desarrollado. Destacan los cambios armónicos circulares (retornando al comienzo en ciclos muy breves) y las desatadas trompetas. Asumiendo las emociones de Norman, operando en su psique, el tema va modulándose en función del desarrollo de la escena, volviéndose más agitado cuando este amenaza a Toomey, y efectuando acentos marcados coincidiendo con la visión de cuchillos (no olvidemos, el arma que vimos a Norman usar en el clásico de Hitchcock). Por fin, cuando decide calmarse y no meterse en problemas, el tema cesa inmediatamente.

La música atonal es retomada cuando Norman observa que la nota que él creía en la rueda de las comandas del restaurante ha desaparecido misteriosamente, sugiriendo una lucha interna por mantener la cordura que prácticamente se mantendrá hasta el final de la película.

Sin silencio entre medias, hay una elipsis espacio-temporal y la acción nos sitúa ahora en la casa de Norman, esa noche. La imponente imagen de la mansión es remarcada por dos dramáticos golpes musicales que derivan del tema con que se nos presentó por vez primera, apoyados con un funesto tañido de campana. Estos golpes favorecen un brevísimo desarrollo descendente cuya cola cierra el corte musical cuando Mary aparece en escena.

Aunque en *Psicosis II: El regreso de Norman* podemos encontrar numerosos homenajes a la cinta de Hitchcock, el más evidente será la escena en la ducha de Mary, con una resolución muy diferente a la de su escena homóloga, siendo interesante el juego de expectativas con el referente. El tema musical empleado rinde homenaje, sin citas directas, a la música de Herrmann previa al asesinato, si bien ya podíamos ver algunas concomitancias en los temas relacionados con Mary, como en las subidas por grados

disjuntos y el juego oscilante y dubitativo entre las segundas menores y mayores. Por supuesto, también la instrumentación remite a Herrmann.

Mientras se suceden los planos con Mary duchándose, la música permanece con un carácter de calma tensa. En determinado momento, la cámara efectúa un paneo hacia la pared contraria y entonces a las cuerdas se añade un piano, que es empleado como sutil *leitmotiv* para sugerir la presencia de Norman. Cuando la cámara cierra el plano y por fin vemos un ojo *voyeur* en el agujero de la pared, se cambia al tema con electroacústica y trompeta, materializando la presencia amenazante que, efectivamente, vigila a Mary como posible objetivo. Se torna así esta música como representativa del Mal oculto.

La cola titilante del tema acaba fundiéndose con unas lejanas notas de piano que provendrán de Norman, tocando el primer movimiento de la *Sonata Op. 27 n° 2* de Beethoven en el piso inferior. El carácter introvertido, melancólico y doliente de este movimiento parece casar con la personalidad del personaje. El cierre de este corte transforma la música diegética en incidental, modificando además el sonido con procedimientos electroacústicos, tras una elipsis indeterminada en que Norman se encuentra mirándose al espejo. Al oír un claxon es despertado de su ensimismamiento, instante en que la música cesa, lo que nos la ubica nuevamente en el universo interior de Norman.

Los diseños más expresionistas retornan cuando Norman recibe una misteriosa llamada telefónica de alguien haciéndose pasar por su madre. El tema no posee una direccionalidad musical clara y se compone de diversos gestos que aparecen y desaparecen. El movimiento de cámara nos llevará a la recepción del hotel, donde la escena del primer asesinato, a Toomey, es acompañada con el tema electroacústico, o tema del Mal. En esta breve escena, ni Franklin ni Goldsmith se recrean tanto como Hitchcock y Herrmann en la famosa secuencia de la ducha, más al contrario, solo vemos y oímos dos cuchilladas, sin ninguna intención multiplicativa por parte de la música.

A la mañana siguiente, Mary se encuentra maquillándose frente al espejo en casa de Norman mientras oímos una repercusión del tema principal. Esta vez, está consignado al registro agudo del piano, con un sentido de delicadeza más marcado que en su versión original por estar asociado a Mary, con menor intensidad dramática, pero más hipnótico.



El corte musical prosigue describiendo la acción. Primero, cuando atisbamos un destello en la pared del baño, el piano rompe con el molde armónico del tema y el clarinete plantea un diseño melódico abierto, una pregunta sin respuesta. Los violines efectúan un rápido diseño ascendente a la vez que el movimiento de giro de Mary (acercándose al *mickey-mousing*). Unas lejanas campanas sostienen las expectativas, y el corte a la visión de la habitación contigua a través del desvelado agujero en la pared es sincronizado con la aparición del modelo electroacústico, el tema que representa al Mal. Para finalizar el corte musical, el plano general de la mansión Bates es sincronizado con un característico acorde amplio y abierto de piano, un sonido percusivo que sostuvo su presentación por primera vez.

Unas pocas secuencias después, Norman se encuentra pintando el descuidado motel. La música que le acompaña es una nueva repercusión del tema principal, que ahora posee un cariz más atormentado, casi histérico, con el aporte de unos chirriantes violines que emergen regularmente, a un ritmo cadencioso y pesante. Pronto, los diseños percusivos que solían acompañar a la visión de la casa interrumpirán el tema, pervirtiéndolo y transmutándolo al ser este retomado, sugiriendo así las dudas en Norman. Dudas que serán casi inmediatamente aclaradas al ver la figura de su madre de forma más evidente.

La partitura retoma entonces los diseños más expresionistas, alejados del sentido tonal del tema inicial. Su ritmo estable y pesante acompaña, acompasado, los pasos de un incrédulo Norman. Los planos aberrantes casan con la naturaleza “extraña” del lenguaje musical empleado. Dentro de la casa, la música asume las expectativas y las dudas del personaje mientras sube las escaleras, con algún diseño electroacústico en la mezcla.

En el momento de entrar Norman a la habitación de su madre, se retoma el tema principal, en esta ocasión con una versión variada cercana a la que oímos mientras Norman se la enseñaba a Mary, con los característicos timbres sintetizados, añadiendo unos contrapuntos líricos de violín. Tras unos segundos, el descubrimiento de una nueva nota de su madre vuelve a transmutar el tema principal en el tema de lenguaje expresionista.

Norman sale de la habitación y se dirige al ático, atraído por un sonido. El camino a la buhardilla está descrito a través del desarrollo de este tema, pero con un carácter calmado y a un nivel sonoro relativamente bajo. Al llegar allí, la calma producida por la repercusión de un desarrollo suave y sutil del tema principal es interrumpida por el sobresalto de la puerta al cerrarse de golpe, instante acompasado con los violines

ejecutando una escala descendente rápida y agitada, para terminar vibrando en la última nota sostenida. El nivel sonoro aumenta súbitamente y las histéricas cuerdas adquieren protagonismo.

Sin efectuar ningún corte ni en el montaje ni en la música, un plano secuencia nos muestra ahora a unos jóvenes colándose en la mansión desde abajo. Este tróvelin es acompañado por otra variación del tema principal, enturbiada con los violines efectuando escalas ascendentes de manera intempestiva. Al unir así los dos hechos, sin cortes, para el espectador será más fácil creer la posterior coartada de Norman (o al menos dudar).

Uno de los jóvenes será asesinado en el sótano de la mansión por lo que parece una figura femenina. Su aparición estará reseñada con el tema del Mal (asociado indefectiblemente a la señora Bates). Los sonidos electroacústicos están encajados a un esquema sonoro regular, pero con algún compás irregular que lo rompe, contrastando. El nivel sonoro efectúa un notable *crescendo* cuando el crimen es ya inminente, y el violonchelo llega incluso a asumir las “puñaladas” musicales de los violines de Herrmann, en este caso con una función fílmica más restringida: la de aportar tensión emulando a un nervioso latir de corazón. Como en el anterior asesinato de la película, los golpes orquestales no poseen una actitud multiplicativa, sin interés por sumar puñaladas. Tan alejada está la intención de Franklin de ello que, tras sacar la cámara para mostrarnos el asesinato desde fuera, a través de la ventana, la partitura exhibe de nuevo otra repercusión del tema principal, en este caso, asociado a una suerte de idea de “inocencia corrompida” de la joven testigo del asesinato. La secuencia finaliza con un plano cenital de la chica huyendo acompañado de una música que deriva de uno de los diseños del tema principal, solo con las cuerdas, con un sentido mucho más terrorífico.

La habitación de la señora Bates, que hasta ahora había permanecido asociada a la pacífica música del tema principal, aparecerá en la siguiente secuencia junto a la música expresionista. Una manera de narrarnos desde la banda sonora cómo el Mal comienza a pervertir el devenir de la historia (y, por supuesto, la psique de Norman). No mucho después, un atormentado Norman reconocerá por primera vez que, efectivamente, sus problemas mentales están retornando, instantes acompañados por un nuevo y sucinto corte musical que emplea el material expresionista y diseños percusivos relacionados con la casa.

En una breve escena posterior observaremos a Norman abatido en la cocina, acompañándole una versión cada vez más degenerada del tema principal. Estas transformaciones, que van trasladando el sentido musical de lo calmado y dulce a lo terrorífico y enajenado, están efectuadas a través de añadidos disonantes, ajenos al tono original del tema. El tema asociado a la mansión y el tema principal convergen.

Hay un tema secundario con sentido terrorífico cuando, al tirar de la cisterna, de los desagües del cuarto de baño comienza a emerger sangre. Por supuesto, no está ligado al desarrollo musical tonal, aunque sí posee un ritmo estable, más agitado que el resto de temas. El nivel sonoro es elevado, añadiendo tremendismo. Las suposiciones de Norman están asociadas a una versión ya muy transfigurada del tema principal, el piano en el registro agudo ejecutando un perfil melódico que pervierte el original, funestas campanas y *pads* de sintetizador manteniendo unos tensos colchones estáticos. Al salir Norman de la escena, la secuencia prosigue con la música expresionista, hasta que otro plano del ojo a través del agujero es remarcado por los diseños electroacústicos. El sentido dramático y de terror es cada vez más patente en la partitura, mostrando una mayor profusión de recursos, a la vez que un nivel sonoro elevado.

Al entrar Mary a la habitación desde la que estaba siendo espiada, la música desarrolla los elementos electroacústicos, pasando a un plano más sutil, favoreciendo una expectación tensa. Norman, mientras, es acompañado por una música que asume su lucha interna, la tensión entre el tema principal y los motivos asociados al mal. Es en este proceso donde Goldsmith ofrece su maestría como compositor, haciendo que la música se desarrolle narrativamente.

Unos gestos especialmente dramáticos y exaltados acompañan a Norman y su cuchillo, con la supuesta intención de acuchillar a Mary mientras dormía. En estos gestos, Goldsmith se apega más a Herrmann, otorgando total confianza expresiva a las cuerdas. A esta música histérica es contrapuesta una repercusión del tema principal cuando Mary trata de calmar a Norman, rayano la locura. Una segunda repetición de esto ocurrirá cuando Mary arrulle a Norman en su pecho (asumiendo de paso las funciones de la señora Bates). La variación del tema principal es ahora especialmente calurosa, tierna y relajada, recuperando su sentido original, mientras Norman rememora los buenos momentos de su pasado.

La transición definitiva a los terrenos de la locura sucederá no mucho después, cuando Norman reciba una nueva llamada supuestamente de su madre (aunque Mary confirma que no hay nadie al otro lado del teléfono). En esos momentos, se presenta un tema secundario nuevo con un *ostinato* rítmico en los graves de las cuerdas ejecutando cortantes un diseño por saltos a intervalo de cuarta. El ritmo tan marcado y machacón favorece la tensión. También lo hace el relativamente abrupto final del diseño, que cesa cuando Norman cuelga, manteniéndonos en la duda de si realmente ya no hay retorno (y, por tanto, se ha vuelto a convertir en un asesino peligroso). Durante la posterior conversación en el salón entre Norman y Mary, la música asume dinámicamente los estados de ánimo de Norman, que van desde la locura, a la certeza, a la duda.

Otro tema secundario nuevo, con un sentido muy herrmanniano de la intriga, acompaña a la madre de Mary, Lila, mientras esta corre a colarse en la mansión de Norman. La orquestación es la habitual desplegada por Goldsmith durante la cinta. En el sótano, Lila es asesinada por la misma figura femenina que mató allí al joven. El procedimiento es análogo. Los histéricos diseños en *glissando* ascendente asumen el grito ensordecido de la mujer, apuñalada justo en la boca.

Los mismos diseños de intriga reaparecen cuando Raymond entra también en la mansión, siguiendo los pasos de Lila. El sentido y el funcionamiento de la música es prácticamente el mismo. Al entrar en el sótano, se repite el motivo electroacústico, que es interrumpido por la irrupción de Norman en escena, momento en que comenzamos a oír otra versión transfigurada del tema original que, planteando las mismas dudas que las del doctor Raymond, nos impide entender si Norman se halla o no en sus cabales, o si es o no peligroso en ese instante. Empero, solo el hecho de hacernos dudar resulta sumamente inquietante.

En la siguiente secuencia, Norman aparece tocando al piano el primer movimiento de la *Sonata Op. 13* de Beethoven, un movimiento mucho más agitado que el de la anterior sonata que le oímos interpretar. Permanecerá tocándola incluso mientras una apremiante Mary le insta a huir de allí para no ser acusado por la policía, dándonos a entender que, como se confirma en el diálogo, Norman ha aceptado su estado mental.

En la siguiente llamada telefónica, en este caso proveniente de Raymond, se repercute el tema principal en una versión triste y sutilmente terrorífica. Prevalece el sentido de la intriga en torno a la psique de Norman, cada vez más enajenado, que acabará hablando

de matar a Mary, momento en que la música comienza a crecer en su nivel sonoro, con un pico climático en el descubrimiento del cadáver del sótano.

Los intentos de Mary por razonar con él, incluso a través del engaño, son infructuosos. Cuando Mary lo intenta de nuevo con el teléfono, Norman, que ya no escucha, desaparece, y unos violines continúan sosteniendo un colchón sonoro produciendo uno de los momentos de mayor tensión en la película. Su resolución será breve, pues Mary acaba matando a Raymond por accidente. La música adquiere su máxima agitación posible. Al descubrir Norman el cadáver, incluso se reasumen los motivos melódicos del tema principal, totalmente influidos por el universo sonoro histérico de esta música.

Comienza una persecución entre Norman y Mary en la que ambos descenderán al sótano. La música llega aquí a su punto climático. El compás irregular de los diseños rítmicos y agresivos de piano es característico de Goldsmith, que usará unos ritmos muy parecidos en otras películas como *Poltergeist II: El otro lado* (*Poltergeist II: The Other Side*, Brian Gibson, EE. UU., 1986) o *Desafío total* (*Total Recall*, Paul Verhoeven, EE. UU., 1990). La música alcanzará su punto álgido al descubrir los personajes el cadáver de Lila. Otra vez, un malentendido resolverá la escena con la muerte de Mary.

Al volver Norman a su casa tras pasar por comisaría, se retoma el tema principal con su versión con sintetizadores, pero con el sentido original más o menos intacto. Aunque parece que la calma ha llegado finalmente, aún queda tiempo para más giros. Norman baja al sótano, acompañado por la música expresionista, que ahora parece tener un cariz más desolado, de tristeza, la que le provoca a Norman rememorar lo sucedido allí.

Otra posterior recapitulación del tema principal mientras Norman come despreocupado es interrumpida de nuevo por los temas relacionados con la casa, golpe de piano mediante. Esta vez, haciéndolo coincidir con la aparición de una mujer que se dirige a la mansión. Se trata de la señora Spool, con cuya conversación se resolverá la verdad última oculta en la película.

En la secuencia de la revelación, y su posterior asesinato, destaca la utilización dramática del silencio musical, que es tal precisamente por el contraste con la dinámica de la película, que estaba remarcando con la partitura prácticamente todos los momentos dramáticos de la película relacionados con Norman. Goldsmith decide hacerse a un lado

en el momento más revelador en *Psicosis II: El regreso de Norman*, otorgando así una distancia y una sequedad especial al asesinato de Emma.

Mientras Norman sube a Emma a la habitación de su madre, la música expresionista mantiene la idea de conclusión triste. Sabremos que Norman finalmente ha sucumbido a la locura contra la que luchó buena parte de la película, y por eso los temas relacionados con el mal han vencido, lo que se remarca con el broche final, un plano general en que vemos a los tres protagonistas como representación del Mal: Norman, su (nueva) madre desde la ventana y el caserón. Como tema final, se elige el tema principal, que tras el desarrollo de la trama posee un carácter especialmente triste y trágico, y también redondea la película, en la tradición de que el tema final y el inicial de la película sean el mismo.

La partitura de Goldsmith para *Psicosis II: El regreso de Norman* trabaja con dos grandes elementos contrastantes: música tonal (con giros modales) para el tema principal, que asume las posturas más cuerdas, caracterizando al Bien; y música atonal expresionista que, frente a la cordura, es sinónimo de locura, y representa al Mal. En la lucha entre ambos materiales, el segundo se define como contratema. Una esquema muy efectivo que también le vimos exponer en *Poltergeist: Fenómenos extraños*.

El desarrollo dramático de la cinta está condensado, en su mayoría, en el universo interno de la psique de Norman, y es aquí donde opera casi todo el sentido de la música de Goldsmith. Los temas musicales se entremezclan y el contratema lucha por abrirse paso, corrompiendo el sentido apacible del tema principal. En estas sutilezas y complejidades musicales, Goldsmith exhibirá todo su talento, ofreciendo múltiples versiones y variaciones de los mismos temas, sin resultar repetitivo porque consigue favorecer con ellos la sensación de un desarrollo constante justificado.

A pesar de que la sombra de Herrmann es muy alargada, Goldsmith se las apaña para otorgar un sentido creativo particular a su partitura, sin recurrir en exceso a materiales derivados del clásico de Hitchcock, si bien algunos de los gestos de aquella partitura se tornan imposibles de resistir, sobre todo a la hora de fijar sonidos musicales en las escenas de asesinatos, que acaban resultado algo más formulistas.

# AÑO 1984





*Pesadilla en Elm Street*

## 3.6. Año 1984

### 3.6.1. *Pesadilla en Elm Street*

 Título original: *A Nightmare on Elm Street*.

 Director: Wes Craven.

 Música compuesta por: Charles Bernstein.

La última gran saga *slasher* de los 80 daría su pistoletazo de salida en 1984 de la mano de Wes Craven, que en los 70 ya había atesorado algún éxito de especial relevancia, como *Las colinas tienen ojos*. En *Pesadilla en Elm Street* se darán cita algunos de los aspectos más destacables y reconocibles del subgénero, haciendo hincapié en los elementos sobrenaturales de la trama.

La partitura de Charles Bernstein, al contrario que las de otros *slashers* de éxito como *Viernes 13*, huirá de los sonidos acústicos de orquesta. En su lugar, siguiendo la línea carpenteriana, el sintetizador será el instrumento elegido para dar forma al paisaje sonoro de *Pesadilla en Elm Street*. En este caso, hay una relación directa entre la profusión de elementos sobrenaturales y la elección de sonidos sintetizados (como la pudo haber, pero en el sentido contrario, en el caso de la mencionada *Viernes 13*, en cuya trama apenas había elementos sobrenaturales).

El tema inicial, que también será el principal (a la postre de la saga entera), lo oímos en la primera secuencia de la película, en la que los créditos iniciales se encuentran sobreimpresos a las imágenes del sueño de la joven Tina Grey. Se trata de un tema musical escueto, formado por varias capas de sonidos sintetizados, en su mayoría colchones a diferentes alturas y timbres, que favorecen un ambiente tenso, casi irreal, fantástico.

Posee dos materiales reconocibles que serán empleados como *leitmotiv* durante la película. El primero es la melodía de ocho notas con sonido de *bright synth*. Se trata de una melodía con una octava de extensión en la que predominan los grados disjuntos. Todas tienen la misma figuración, salvo la cuarta y la última nota, el doble de largas, y su ritmo no se puede adscribir a un compás determinado, ya que el resto de los elementos de la partitura no ofrecen pistas que faciliten esclarecer este aspecto. A esta melodía



responde otra capa sonora, el segundo material característico, sugiriendo con solo dos notas un re mayor que contrasta con la melodía, que tenía el fa natural en su perfil, un atractivo juego musical de oscilación entre el modo menor y el mayor que subraya el carácter de pesadilla no dejando claro cuál es el asidero tonal basal.

Una segunda frase de la melodía principal desarrolla el mismo perfil, manteniendo la cabeza del tema pero añadiendo más notas al final, completando un total de diez, hasta sugerir un cambio de acorde con la última nota. El contrapunto que responde a esta segunda frase cambia ya el fa sostenido por el fa natural, decantándose por la tonalidad de re menor y reafirmando cierto sentido fatalista. Se vislumbra así, como la trama confirmará, la auténtica naturaleza de las imágenes que estamos observando: una pesadilla.

El tema se desarrolla incidiendo en la melodía principal del tema, cambiando el final en muchas de sus repercusiones para variarlo o desarrollar adecuadamente el discurso musical, si bien no se pretende una direccionalidad musical con principio y final al uso, sino que se prefiere el constante retorno.

Tras despertarse Tina, la siguiente secuencia nos devuelve a otro ambiente que, aunque real, parece conservar elementos de ensoñación, como la fotografía brillante, el movimiento al ralentí y la música, que a un ritmo aún más cadencioso retoma la idea del contrapunto a la melodía del tema principal, dos únicas notas que establecen una alternancia de acordes mayor-menor, apoyando esa inestabilidad, esa sensación de irrealidad. Superpuesta a la música, al mismo ritmo, una canción infantil advierte sobre el personaje de Freddy. Al no ser una canción entonada, parece encajar a la perfección con la música incidental de Bernstein.

Poco después, el tema principal es repercutido en una versión con piano (y sutil efecto *delay*) con una simple función de nexo, suavizando la elipsis entre escenas. En la nueva secuencia, las jóvenes protagonistas Nancy y Tina descubren que han estado soñando con la misma persona. A esta revelación le acompaña de nuevo el tema principal, con la melodía del contrapunto de dos notas por acorde. En este caso aporta misterio y expectación, si bien es un recuerdo sutil.

De nuevo, otra breve elipsis empleará como nexo al tema principal, cuando los jóvenes se decidan al fin por irse a la cama, esta vez con cierta comicidad que funciona mejor en

el contraste entre el tenebrismo del tema musical y los sonidos de gemidos sexuales que escucha Glen desde el sofá.

Todavía en la noche, con los cuatro jóvenes en la cama, vuelve el tema principal. Lo interesante es la manera de Bernstein de jugar con los elementos de que se compone. En primer lugar, destaca la utilización de los colchones de sintetizador agudos como elemento de cohesión y nexo para los cambios de escenario, ya que el montaje alterna escenas en la habitación de Tina y en la de Nancy. Sobre esta base, la melodía principal y su contrapunto son repercutidos con impredecibles variaciones que afectan tanto al perfil melódico como incluso al ritmo, que en determinados momentos se acelera, como en aquel en que un ser extraño y amenazante parece estar a punto de atravesar, desde el otro lado, la pared sobre la que descansaba el crucifijo de Nancy (con un interesante subtexto sobre la represión sexual no poco habitual en el subgénero).

La escena de la pesadilla de Tina posee una música diferente, si bien se basa en elementos reconocibles del tema principal, como el motivo de dos notas y los diversos colchones estáticos. En el arranque de la secuencia oiremos una serie de *clusters* a nivel sonoro bajo que no dan pistas de la naturaleza de las imágenes que estamos observando, si bien producen extrañeza por contraste con el resto de diseños expuestos hasta ahora, toda vez que la generación de dudas en la dicotomía sueño-vigilia será una de las constantes de la película para generar expectación.



Fotograma de *Pesadilla en Elm Street*.

Al aparecer Freddy, una serie de efectos sonoros remozan la música, todavía a nivel bajo, hasta que este sale corriendo tras Tina, cuando el carácter de la música cambia a los estándares más rítmicos y frenéticos de la música de persecución. Empleando cajas de ritmos, la música se interrumpe sorpresivamente cuando Freddy aparece inexplicablemente para cortar el paso a Tina. Unos efectos sonoros asumen una suerte de grito musical cuando Freddy se corta los dedos a sí mismo. La música cesa en el instante en que, ya en el universo de la vigilia, vemos a Tina ser desgarrada en el pecho. Bernstein separa así los dos mundos, permitiéndonos entender una regla básica en el funcionamiento interno de *Pesadilla en Elm Street*: si mueres en un sueño, mueres en la vida real. De paso, se incide así en la crudeza de la muerte de la joven.

A la mañana siguiente, mientras Nancy camina a la escuela, las sospechas de esta de estar siendo vigilada son remarcadas por un piano que realiza un diseño derivado, con la misma armonía, de la melodía del tema principal. La mano izquierda efectúa un ritmo sincopado con el bajo al que se adscriben las agrupaciones de figuraciones del diseño de la derecha. Una segunda frase de este piano asume después la melodía principal, ya sin transformación alguna, de manera repetida literal.

Operando de una forma similar a la del sueño de Tina, unos *pads/strings* de sintetizador nos sugieren que Nancy se ha dormido en clase y que, a partir de que empiezan a sonar, lo que vemos ya todo forma parte de una pesadilla. El nivel sonoro es bajo porque es importante mantener la tensión y la expectación mientras que Nancy camina por los pasillos sin saber qué puede ocurrir a la vuelta de la esquina. Oímos repercusiones de los motivos del tema principal, con los timbres cambiados, destacando el empleo de la onda cuadrada y la aparición y desaparición de los *strings*.

Como en la secuencia con Tina, en el instante en que Freddy comienza a perseguir a Nancy arrancan los ritmos de percusión. La armonía de la música asume la ya mencionada en otras películas secuencia típica VI-VII-I, añadiendo sonoridades disonantes de segundas menores que enriquecen el conjunto, aportando tensión e inestabilidad. Como la música opera en el universo de pesadilla, que en última instancia está gobernado por Freddy, Bernstein se permite incluso alguna asociación directa entre música e imagen, como por ejemplo el instante en que Freddy agita su lengua y oímos al mismo tiempo un diseño sonoro vibrante. Por igual razón, cuando Nancy consigue despertarse, la música cesa inmediatamente.

Cerrando la secuencia en el instituto, Nancy se mira al brazo y, recordando lo que acaba de sucederle, reaparece el tema principal, incidiendo en el misterio en torno a los hechos de la película. Este corte sirve también como enlace con la siguiente secuencia. Durante esta, con Nancy y Rod como protagonistas, la evocación a Freddy de este último vuelve a poner sobre la palestra al tema principal, solo con la melodía de dos notas. Como vemos, el sentido en que se usa la melodía principal o su contrapunto es prácticamente idéntico, con una diferencia de mero criterio artístico y de disposición en el esquema general de la película.

Oiremos otra variación de este mismo tema inmediatamente después, mientras Nancy se encuentra dándose un baño. Su alusión a la canción que oímos al comienzo, cantada por un grupo de niñas, devuelve la música incidental que sonaba junto a ella. El ritmo de las susodichas dos notas disminuye a medida que Nancy se va quedando dormida. La aparición de la mano de Freddy entre sus piernas, que nos sitúa en la esfera de la ensoñación, es reforzada por los oscilantes *pads* de sintetizador, cesando cuando la chica es despertada. Pero el sonido de una campana marcará el instante en que volverá a caer dormida, retomándose la música ya en una forma muy frenética, con el tema de dos notas como machacón protagonista.

Posteriormente, Nancy decide forzarse a entrar en un sueño mientras Glen la vigila. La música retoma el tema principal, esta vez en una versión ritmada con percusiones pero sin carácter frenético, más bien expectante, manteniéndose a una velocidad similar a la original. Destaca la creación de atmósferas a través de los diseños repetitivos y de los colchones de sintetizador, muy apropiados para la inquietante fotografía nocturna.

Mientras Nancy observa a Rod a punto de ser atacado por Freddy, unos rápidos diseños minimalistas en bucle de piano asumen la tensión del momento. Su carácter repetitivo favorece la idea de hipnotismo e irrealidad. No es sino hasta que Freddy comienza a perseguir a Nancy que se retoman los ritmos frenéticos en el tema, en este caso, con materiales musicales nuevos, siempre de sintetizador, derivados del diseño en bucle anterior. El tema adquiere especial frenetismo con Freddy atacando a Nancy en su habitación, aumentando en velocidad y en nivel sonoro. El diseño temático se adhiere a una armonía que efectúa una progresión moduladora ascendente (esto es, el mismo molde melódico-armónico se va repitiendo periódicamente a una altura cada vez mayor),

favoreciendo así el aumento de la tensión. Finalmente Nancy es despertada y la música cesa.

En la escena de la muerte de Rod, unas notas graves de sintetizador efectúan un inquietante ritmo constante, si bien no con el perfil de latido de corazón, sí transmitiendo una sensación de nerviosismo y fatalismo inminente similar. El diseño musical, derivado de las dos notas del contrapunto del tema principal, asumen un frenetismo creciente que culmina en el instante de su muerte. La suma de capas sonoras favorece esta tensión. Tras su ahorcamiento, la música se reduce a un hilo sonoro que se puede relacionar con los últimos signos de vitalidad del chico, que finalmente fenece.

Sin solución de continuidad, a esta escena se yuxtapone su entierro, en el que la música ofrece un tema secundario sin ningún diseño melódico en un principio, componiéndose únicamente de unas armonías efectuadas sobre los consabidos colchones sintetizados. El ritmo armónico es lento, apesadumbrado, y su esquema acabará asumiendo las características y la melodía del tema principal, trufado de unas funestas y solemnes campanas.

Otra utilización del tema principal como nexo, en su versión para piano con efectos *delay*, la oímos entre el cierre de la secuencia del funeral y el comienzo de los exámenes a Nancy en la institución para los trastornos del sueño.

En aquel lugar, mientras Nancy es estudiada, se presenta un nuevo tema secundario formado por una serie de efectos de sintetizador como fondo colchón y, en primer plano, un piano efectuando una repetitiva y calmada pero misteriosa melodía con la mano derecha, mientras la izquierda ejecuta un acorde desarrollado, arpegiado de manera más o menos estándar. La armonía no cambia, con la melodía moviéndose sobre un solo acorde. En cierto momento, el arpegio de la mano izquierda se hace más extenso y comienza a oscilar entre dos acordes: los del tema principal. Será entonces cuando se haga cuadrar la melodía del tema principal a este ritmo cadencioso de piano. Se logra así obtener una adecuada sensación de misterio, que al entrar junto al tema principal sugiere también la presencia de un peligro latente.

Cuando Nancy empieza a agitarse en sueños, dando muestras de sufrimiento, la música también se agita, empleando el piano para ejecutar unos diseños rápidos repetidos en bucle. Cuando Nancy descubra que se ha traído del sueño el sombrero de Freddy,

aparecerá otra mención a la melodía de dos notas del tema principal, que, como vemos, hace alusión al omnipresente personaje de Freddy Krueger y a la amenaza que él representa.

La melodía principal estará inmediatamente después presente como nexo con la siguiente secuencia. La amenaza es tan real e inminente que prácticamente baña todos los rincones del relato, ayudando a que se complete esa sensación de omnipresencia del personaje y, al mismo tiempo, de desamparo de los jóvenes protagonistas.

Tras la discusión con su madre, Nancy queda con su novio Glen. En la transición entre escenas, desarrollándose en la segunda, oímos un nuevo diseño con piano eléctrico que efectúa lo que parece un acompañamiento más romantizado, bucólico, sobre el que se acabará imponiendo irremediabilmente la melodía del tema principal. La música nos transmite así que la amenaza de Freddy comienza a afectar a Nancy también en su relación con Glen. El tema se alargará durante la siguiente escena con la chica regresando a su casa. Es posiblemente la versión más nostálgica y triste del tema, que no deja de perder su halo de misterio.

La madre de Nancy le revela la verdad en torno a Krueger. Al mostrar que todavía guarda su arma, unos guantes con garras de acero, Bernstein repercute el tema de dos notas en una versión exclusiva de campanas que suena tan adecuada para este instrumento que da la sensación de que se pudo pensar, en su génesis, como un funesto diseño destinado a ser tañido por ellas.

Nancy se dispone a ejecutar su plan para acabar con Freddy con ayuda de Glen. Al levantarse de noche, oímos una música que, aunque derivada del tema principal, posee unos diseños melódicos compuestos de retazos inconexos, con el asidero de la armonía original. Se trata de una variación importante del tema, pero que no pervierte su sentido original de misterio y peligro.

Poco después, mientras intenta llevarlo a cabo, esperando que pase el tiempo y tratando de que su madre no se percate, un *ostinato* rítmico en un grave de sintetizador se encarga de acrecentar la expectación y la tensión del momento. El movimiento armónico se basa en la alternancia entre la segunda mayor y la menor, algo que es característico de los temas de Bernstein en *Pesadilla en Elm Street*. Tras una breve pausa, al descolgar el padre de Glen el teléfono, reaparece este diseño bajo, señal de que el peligro es inminente, al

verse así frustrado el plan de Nancy. El nivel sonoro del tema efectuará una pequeña subida hacia el final, cuando oímos el chirriar de las garras de Freddy.

De repente, el teléfono de Nancy comienza a sonar, a pesar de que ella acaba de arrancar el cable. Se retoma en este momento el tema del bajo en *ostinato*, ahora en una versión más disonante, con segundas menores simultáneas percutiendo a la vez, lo que otorga a la música una mayor sensación de inestabilidad, adecuada para la terrorífica escena. Unos efectos de sonido de sintetizador remarcarán el sobresalto cuando Freddy saque su lengua a través del aparato telefónico. Aparecerá un diseño repetitivo sencillo pero rápido en el registro agudo de nuevo con la función de aportar frenetismo cuando Nancy corra en auxilio de Glen, antes de percatarse de que se encuentra encerrada en su propia casa, impotente.

El tema musical del espectacular asesinato de Glen asume los diseños de *ostinato* con disonancias, esta vez con capas añadidas que repican el ritmo a la mitad. La sensación es terrorífica, y se encuentra en la tradición de los temas de asesinatos tipo Herrmann, con sonidos percusivos estridentes y muy agresivos, un nivel sonoro elevado que apabulla al espectador, pero con la diferencia más que obvia en la instrumentación.

Ya muerto Glen, la policía se encuentra investigando el suceso. El padre de Nancy, comienza a comprender (y temer) que, de alguna forma, lo que dice su hija puede ser verdad. Las notas que le acompañan, aun basándose en el tema original, están cargadas de tristeza, incredulidad y, en definitiva, miedo.

El tema musical que acompaña a Nancy durante su preparación para la batalla incluye ritmos algo más elaborados, repetitivos, e incluso una guitarra eléctrica. Su construcción no deja de girar en torno a la idea dual del contrapunto de la melodía del tema principal. La caja de ritmos empleada es característica de este tipo de temas, pudiendo encontrar ejemplos similares en películas de los 70 como *Asalto a la comisaría del distrito 13*.

Durante la conversación entre Nancy y su madre se repite el tema que oímos en el centro de investigación del sueño, sin demasiadas consecuencias fílmicas aparte de mantener la atmósfera de misterio. Cuando al fin Nancy se dispone a dormir, lo que en la lógica de la película supone iniciar la batalla contra Freddy, los diseños rápidos y repetitivos de piano en el registro medio-agudo marcan la transición entre la vigilia y el sueño, a modo de cortina que descorremos para desvelar lo que hay al otro lado.

La secuencia del sueño de Nancy arranca con ella caminando por los pasillos de su casa. El diseño sonoro está formado por varias capas de sintetizador, a diferentes alturas y con efectos, que no dejan de ser notas sostenidas a modo de colchón, sin movimiento en altura. Al descubrir Nancy que la garra que guardaba su madre ya no está, se recuerda la melodía de dos notas del tema principal. Los incisivos colchones se hallan trufados de golpes de percusión a un ritmo constante, pero no frenético. También podemos escuchar en la mezcla el tañer de campanas. Prevalece aún la sensación de expectación, de miedo a lo desconocido.

Como en anteriores secuencias de pesadilla, la música no modifica su sentido y forma hasta que Freddy comienza a perseguir a su víctima, solo que en esta ocasión la parte musical previa al cambio es especialmente larga. Para esta persecución, se recurre a la música del asesinato de Glen, primero a nivel sonoro elevado; cuando Nancy escapa al jardín de la casa, a nivel sonoro bajo; y cuando reaparece Krueger, de nuevo elevado. Se relaciona así la música con la presencia del propio Freddy.

La partitura alcanza su niveles máximos de frenetismo en la siguiente secuencia, de vuelta a la casa con Nancy tratando de atrapar y matar a Freddy. Se usa de base el diseño de dos notas y, sobre él, se construye un entramado rítmico de diseños repetidos en bucle, sobre una base de caja de ritmos. Aún se sucederán unos cuantos diseños de corte frenético más antes de la muerte de Freddy, sin especial interés musical y cuya única función es la de aportar sentido rítmico y tensión. El instante del descenso a través de la cama de su cadáver está remarcado con algunos sonidos tipo voz coral que parecen apuntar a un destino de ultratumba, casi divino, reafirmando el elemento sobrenatural.

En un último giro, por otra parte habitual en el género, descubrimos que Freddy aún no ha muerto del todo y que es capaz de regresar de donde parecía haberse marchado. La música se limita a sonido de sintetizador en varias capas con diversa tímbrica, notas largas que acompañan a la tensión de la escena, por ejemplo, aumentando su nivel sonoro a medida que Freddy asciende a través de la propia cama, convertida en una especie de portal al más allá (tal vez, el mundo de los sueños).

La secuencia de cierre de *Pesadilla en Elm Street* nos devuelve al ambiente irreal e idílico de la escena poscréditos iniciales. La música retoma ese carácter hipnótico, aportando bucolismo, pero manteniendo una cierta sensación de extrañeza y misterio derivada del empleo del juego entre el modo menor y el mayor, lo que es característico del tema



principal. La película finaliza dándonos a entender que Freddy sigue vivo, empleando como tema final la canción infantil de las niñas que habla del propio Krueger, convertido en leyenda urbana cual hombre del saco. La canción posee una letra escrita por el propio Bernstein pero musicada por Alan Pasqua<sup>107</sup>, músico por aquel entonces pareja de Heather Langenkamp, la actriz protagonista.

La partitura de Charles Bernstein para *Pesadilla en Elm Street* se encuentra fuertemente determinada por un único tema, el principal, que presentará dos materiales característicos que vertebrarán toda la música del filme. Se consigue así una gran cohesión, si bien se pierde algo de creatividad. Es en la variabilidad de estos dos materiales donde Bernstein expone más talento, mostrando un único ambiente y un estado de ánimo muy homogéneo sin llegar a cansar.

La música se establece como un tema del Mal en última instancia, por estar referida a los estados de sueño (pesadillas) y al personaje de Freddy Krueger, que habita en ellos. Por su insistencia y sus constantes repercusiones en la banda sonora, la música consigue que el personaje se sienta omnipresente en el relato, multiplicar la sensación de presencia de Freddy cuando, en realidad, su metraje en pantalla no es demasiado elevado.

El tipo de sonidos empleados se encuentra más cercano a la idea de Carpenter que a la línea hermanniana, con profusión de capas de *pads*, empleo de los sintetizadores para apoyar los sobresaltos y diseños en bucle de corte minimalista, si bien los desarrollos son más escasos que en los estándares del de Carthage. En el caso de la partitura de Bernstein, la dominación del tema principal es total, y prácticamente todos los gestos musicales son ligeras variaciones de uno de sus dos materiales, que por otra parte, aunque poseen personalidad, son muy concisos y no favorecen tanto el desarrollo. Se consigue así una música muy directa, funcional e incluso sugerente, pero algo pobre en lo artístico.

---

<sup>107</sup> Ver *Pesadilla en Elm Street: Desde dentro (Never Sleep Again: The Elm Street Legacy)*. Daniel Farrands, Andrew Kasch, EE. UU., 2010).

### 3.6.2 Gremlins



Título original: *Gremlins*.



Director: Joe Dante.



Música compuesta por: Jerry Goldsmith.

Durante la década de los 80 asistimos también a un impulso renovado del género comedia de terror. Si bien esto ya se había explorado en anteriores décadas en películas como *El baile de los vampiros* (*Dance of the Vampire*. Roman Polanski, Reino Unido, 1967) o *El jovencito Frankenstein* (*Young Frankenstein*. Mel Brooks, EE. UU., 1974), será en los 80 cuando el género se pondrá realmente de moda. Películas como la ya analizada *Un hombre lobo americano en Londres*, esta misma *Gremlins*, pero también posteriores como *El regreso de los muertos vivientes* y *Terroríficamente muertos* dan buena muestra de ello.

En este sentido, observaremos cómo la partitura de Goldsmith para *Gremlins* habrá de plegarse a los requerimientos de ambos géneros, comedia y terror, por igual, determinada en todo momento por un tono general muy familiar del que si bien carecía *Psicosis II: El regreso de Norman*, sí podíamos notar en *Poltergeist: Fenómenos extraños*, también producida por Steven Spielberg.

La escena inicial, antes de los créditos, se ubica en un nocturno barrio chino. Enlazando con la fanfarria de Max Steiner para la productora Warner, la música de Goldsmith, de instrumentación mixta, mezcla de sinfonismo y sintetizadores, transmite inquietud y expectación. Unos *pads* de teclado apoyados por sonidos de campanas efectúan una sucesión de acordes que sugieren una sonoridad modal de tonos enteros, favoreciendo la atmósfera inquietante y apoyando el exotismo que se desprende de las imágenes.

Al entrar el personaje principal, el inventor Randall Peltzer, en la tienda de antigüedades, la música modula su sentido ligeramente, evocando misterio y reforzando su exotismo, empleando para ello la sonoridad de las cuartas paralelas en las cuerdas, en un gesto musical de ida y vuelta.

Poco después, tras varios segundos sin música, Randall descubrirá un *mogwai*, al que conoceremos con el nombre de Gizmo, el *gremlin* protagonista de la cinta. Su presencia

está asociada a un *leitmotiv* en forma de melodía, de carácter tierno y entrañable. En esta primera ocasión, es presentado cantado por la propia criatura, que lo tararea con una sonoridad extraída mediante efectos de sonido, partiendo de una voz de niña real. Posee una extensión melódica de octava, y en su perfil se ejecutan amplios y expresivos saltos, también con un característico movimiento de ida y vuelta (bajada y subida). Se trata de un tema homólogo al tema de Carol Anne en *Poltergeist: Fenómenos extraños* y, al igual que en aquel caso, será asociado a un contratema que luchará frente a él y lo que representa en la película.

Cuando Randall intenta hacer una oferta para comprar al *mogwai*, se retorna a la música exótica asociada a la tienda, con las características cuartas paralelas. Sin embargo, cuando el vendedor Mr. Wing habla de no venderlo y se marcha, la música adquiere las propiedades tonales del tema de Gizmo, destilando ternura e incluso cierta tristeza, llegando a apoyar el canto con la voz de la criatura como un instrumento más con el que jugar en la partitura. Se siente así como un desarrollo del tema de Gizmo. Por último, volviendo las imágenes a los exteriores, con movimiento al ralentí, se retoma la música asociada al barrio chino, con un fuerte componente de irrealidad y ensoñación, reforzando lo mágico en torno a Gizmo, a quien el joven se dedica a explicarnos cómo cuidar adecuadamente. La música modal, el ritmo muy calmado, el movimiento melódico escaso, la sutileza del nivel sonoro y la profusión de sonoridades estáticas inciden en estas sensaciones.

Para la primera mitad de la secuencia de créditos se elige la canción de corte navideño *Christmas (Baby Please Come Home)* de Darlene Love. Su elección responde a motivos situacionales, pues toda la película transcurre en épocas navideñas. No obstante, también aporta ligereza y una sensación de alegría general que va de la mano de las imágenes mostradas. Una última función se puede extraer del hecho de que también trabaje como fondo en la propia banda sonora, pues al añadirse diálogo durante la secuencia, la canción, previa bajada del nivel sonoro, ambienta en la misma medida en que lo podría hacer una canción de hilo musical sonando a través de la megafonía de la ciudad, algo típico en Navidad. Para finalizar, al cambiar la mezcla sonora, la canción termina ubicándose en la diégesis fílmica, reproduciéndose en la radio del coche de Billy Peltzer, el personaje protagonista.

Todavía sin terminar de aparecer los títulos de crédito iniciales, arranca otro tema musical, este ya sí una composición original de Goldsmith que, además, posee las características más habituales de los temas iniciales, y como tal se ha de considerar, aunque no haya sido el primero en sonar en los créditos, pues cumple una función canónica de presentación de materiales. Bañado todo por un agradable estilo navideño, con profusión de giros modales, un modo lidio similar al empleado por el compositor en la escena de créditos iniciales de *Poltergeist: Fenómenos extraños*, oímos en primer lugar una ligera mención al que será el contratema de la película.

Este contratema posee un muy característico ritmo de cuatro corcheas, silencio de corchea, corchea y negra, encajadas, en ese orden, en un compás de cuatro por cuatro. Solo es una mención, asociada a Futterman, como posible personaje negativo, que funciona como una burla hacia su conservadora mentalidad. De esta mención en los metales emanará la música navideña, que asume el ritmo característico del contratema como base, si bien existe una cierta variedad de ritmos cruzados que favorecen esa sensación juguetona y ligera asociada a la Navidad. La capacidad de Goldsmith para modular el carácter de la música en función de lo que ocurre en pantalla, solo mediante la variación instrumental y las dinámicas, es elogiable. Así, al entrar Billy en el banco, su lugar de trabajo, la melodía pasa amablemente a las flautas, mientras las cuerdas efectúan *pizzicati*. Para finalizar, la primera imagen de Kate es apoyada musicalmente por unas cortinas y la irrupción tras ellas del tema principal, el tema de Gizmo, en los violines, como representante de la bondad y, en general, los sentimientos positivos.

Poco después, oímos un tema secundario asociado a la desagradable señora Deagle. Su carácter es burlón, con unos *synth brass* como protagonistas que incluso efectúan desafinaciones. Los contrabajos responden juguetones a algunos gestos del sintetizador, emulándolos con variedad de recursos. Tras unos instantes en que la señora Deagle amenazaba a Billy con matar a su perro y los violines ejecutaban un tenso trémolo, Barney salta a atacarla, momento en que el tema alcanza su clímax, con la orquesta apoyando la desquiciada danza de los *synth brass*, con protagonismo de las cuerdas y de la percusión. En todo momento, el tono que emana de este tema es netamente humorístico.

En la siguiente secuencia, en el bar donde Kate trabaja, oímos de fondo, en la diégesis fílmica, la canción *Make it Shine* de Quarterflash. En este caso, posee una función totalmente neutra, meramente situacional.

Cuando Randall le presenta el *mogwai* a su hijo Billy, oímos el tema musical de Gizmo. La melodía está adscrita, en primera instancia, a un instrumento de viento madera tipo flauta, modificado con efectos, y cuando por fin se desvela el nombre final de la criatura, arrancan los violines a ejecutarla. El bucolismo del corte contrasta con la irrupción de la misteriosa música asociada al barrio chino cuando la madre de Billy le hace una foto, dañando a Gizmo con la luz del *flash*. La alusión a este tema guarda relación con el recuerdo a las reglas básicas a tener en cuenta para cuidar de un *mogwai*.

En la escena que sigue, observaremos un procedimiento similar. En primer lugar, vemos a Gizmo y Billy relacionarse a través de la música. El joven y el *mogwai* repiten secuencias de notas, el uno con un teclado eléctrico y el otro entonando, hasta que la criatura le presenta su melodía preferida, que da forma al tema musical asociado a él. La irrupción de la versión orquestada del tema da pie a que entendamos la verdadera y tierna conexión que hay entre los dos. Al ser asustado Gizmo por un destello, se subvierte la previsibilidad en el normal desarrollo musical del tema, alterando por sorpresa los acordes finales, cambiando durante unos segundos a una música más rítmica e indeterminada, hasta que Billy lo recoge y, ya a salvo, se retorna a lo apacible del tema principal. Esta variación resulta especialmente calurosa, haciendo hincapié en la amistad entre ambos.

Al levantarse a la mañana siguiente, Billy se dispone a hacerse un zumo con uno de los desastrosos inventos de su padre. A la humorística escena acompaña una música con *synth brass* (similares a aquellos con la señora Deagle), cuerdas y sintetizador, con un burlón modo lidio y un ritmo marcado y desenfadado en compás de dos por cuatro. Su función es la de reforzar la ligereza de la escena, adaptándose a su tono de humor.

Una nueva variación del tema principal irrumpe cuando Billy le presenta a Gizmo a su amigo Pete. Las diferencias musicales responden únicamente a motivos de variedad musical y, en cualquier caso, son mínimas, y no pervierten el sentido original del tema.

Sin embargo, el cierre del tema, que como en las anteriores ocasiones finalizaba con un susto para la criatura, y un tema musical contrastante, es ahora más largo. La nueva música es un tema más frenético que la calmada música del tema principal, e incide en la tensión y la incertidumbre del momento. Los violines son los protagonistas de este corte, que es el primero en traslucir tonalidades más próximas al terror en lo que va de filme.

Tras un enlace sutil con los graves de sintetizador, irrumpe el contratema, asociado a los nuevos *mogwai* surgidos de Gizmo, eso sí, en una versión sutil, con dinámicas reducidas. El peligro aún apenas se puede intuir, pero se vislumbra que aquello no debería haber ocurrido. En efecto, en la siguiente escena, veremos que los nuevos *mogwai* no se comportan igual de bien que Gizmo. Posteriormente, oiremos cómo este tema se desarrollará hasta su versión definitiva a medida que crezca el peligro asociado a estas criaturas.

Durante la noche, la música escenifica las tensiones entre el tema y el contratema. En primer lugar, oímos el *leitmotiv* de Gizmo, en una versión con la melodía desnuda de acompañamiento, especialmente lenta y contemplativa (asumiendo que se trata de una escena en la que su protagonista está durmiendo). Contraplano hacia el resto de los *mogwai* y la música cambia a una variación del contratema, con características similares asociadas al sueño, pues estos también duermen. Otro corte a la cama de Billy y oímos al perro de la familia quejarse a lo lejos, por lo que irrumpe una melodía de violines misteriosa, más oscura. De alguna forma, estos violines asumen la incertidumbre de Billy, que será contestada con otro plano hacia las criaturas y la repetición de esta versión del contratema. Por último, vemos al perro atrapado entre las luces de Navidad, en el porche, y la música retoma diseños más indeterminados, con unos más movidos violines que responden a la agitación de Billy.

Una breve secuencia en la ciudad, en la que oímos la música navideña del tema inicial en una versión algo menos vivaz, funciona como mero enlace para la siguiente secuencia, en la que Billy le muestra un *mogwai* al profesor Hanson. En ella, unos resonantes tañidos de campana, apoyados por los contrabajos, mantienen la expectación hasta que Billy lo moja con agua. Fuera de plano, entendemos que la criatura está multiplicándose. Para hacer más entendible esta idea, la música efectúa unos diseños puntillistas electroacústicos muy rápidos, que crecen hacia el agudo, mientras los violines mantienen trémolos y otros gestos que apoyan el desconcierto. Como Dante decide apoyarse por igual en el diseño sonoro y en la partitura de Goldsmith para lograr esta sensación, la música posee un carácter textural nada temático ni melódico, facilitando así la cohabitación de las dos dimensiones sonoras.

No es sino cuando vemos saltar una peluda bola que se retoma el tema central de los *mogwai*: el contratema. Se mantiene aún el fuera de campo, pero gracias a esta

repercusión, y a la actuación de los intérpretes, podemos entender lo que ha ocurrido frente a ellos. Esta nueva versión del contratema es algo más calurosa que las anteriores, nada juguetona.

Cuando Billy, ya de noche, deambula por la ciudad, se repercute el tema inicial navideño, en una versión en que la melodía es interpretada por los violines frotando la cuerda en lugar de en *pizzicato* como el original, con una expresividad en la melodía derivada del tema principal de Gizmo, un carácter que casa mucho más con el ambiente nocturno.

La escena en que Futterman habla, paranoico, sobre “gremlins”, es reforzada por un fondo sonoro de nivel medio-bajo, con los violines en trémolo y los vientos ejecutando diseños derivados del contratema, fraccionándolo, sin llegar a repercutirlo en su forma definitiva, siendo esta la segunda vez que se asocia a este personaje con ellos. En la película, Futterman representa la paranoia de la visión conservadora estadounidense frente al otro (al inmigrante, al comunista, etc.), y como ese ser al que alude, de forma literal en esta secuencia, está representado por los *mogwai*, los “gremlins” que dan título a la película, su contratema también le afecta, aunque en versiones modificadas.

Mientras Billy y Kate pasean, se topan con un coro mixto cantando el popular villancico *Noche de paz*, en una versión en inglés y sin armonizar. Su función no va más allá de la ambiental, aunque favorece el intimismo de la escena. La versión es premeditadamente sucinta, pues poco después se nos presenta una armonización orquestal original, ya de aplicación incidental, de la misma canción. En determinado momento, Kate se despide para irse a dormir, coincidiendo con el final de la melodía. Pero Goldsmith subvierte el habitual final, creando un breve puente que enlazará con el tema principal, coincidiendo su irrupción con el plano de Billy, dispuesto a pedirle una cita a la chica. Se logra un momento cálido e íntimo de conexión amorosa entre ambos, sin que el refuerzo musical se exceda sobre lo que es una escena por otro lado más bien sutil.

Sin silencio entre medias, el corte a la siguiente secuencia, con el profesor Hanson, es acompañado por un cambio musical. El *leitmotiv* de Gizmo es superpuesto a una música que no deriva de su tema musical, sino que posee un carácter expectante, rítmico y percusivo, sin frenetismo. Al retornar al laboratorio, tras unas escenas en la casa de Billy sin música, Goldsmith se decanta por vaciar aún más de sentido rítmico a la partitura, ofreciendo notas tenidas de cuerdas para mantener el misterio en torno al *mogwai*.

Se retomará esta música cuando, poco después, Billy descubra que han aparecido unos extraños capullos que cree que son los *mogwai*. El estado de calma tensa se mantiene en la música hasta el instante en que Billy comienza a dudar de si la hora es la que él pensaba. Las dudas inducen a la música a acelerarse, asumiendo diseños más frenéticos, operando así en el universo de su personaje, y concluyendo cuando finalmente se da cuenta de que el reloj fue desconectado a propósito.

Mientras el profesor Hanson proyecta en su clase un documental sobre corazones de animales, la cámara se mueve hacia una caja en la que intuimos está el *mogwai* con el que experimentó. En la banda sonora se entremezclan unos sonidos de latidos de corazón con una música formada por dos notas repetidas al estilo del famoso tema de *Tiburón*, asumiendo empáticamente los latidos del corazón también desde la partitura. Se aumenta así la tensión del momento, que además es creciente en intensidad, en la misma medida en que crecen las dinámicas musicales y se aportan diseños de violines frenéticos para apoyar la entrada del contratema. Esta repercusión del contratema se efectúa con la melodía superpuesta a este ritmo de dos notas del tipo latido de corazón, con una armonía estática y articulaciones más agresivas, mientras vemos a los capullos abrirse.

Algo después, Billy se dispone a encontrarse con Hanson cuando descubre su cuerpo yacente, con una jeringuilla clavada. El plano que nos lo muestra es acompañado por una repercusión del contratema en una versión que recuerda al estilo hermanniano por su empleo de las cuerdas, aunque Goldsmith añade también sonidos de sintetizador a este histérico motivo que en realidad dura pocos segundos (los que dura el plano).

A este plano le sigue un corte musical más extenso que acompaña a Billy por las aulas del centro. Se trata de un tema secundario, que asume los postulados genéricos del terror, y que va alternando materiales en función de lo que sucede en pantalla. Son protagonistas las cuerdas, que efectúan gestos nerviosos y veloces, sin asidero tonal en la mayoría de las ocasiones. El carácter no es melódico sino textural, pues principalmente se pretende crear una atmósfera inquietante. Cuando Billy sale al pasillo, los violines atacan en *pizzicato*, y se asumen ritmos en compases irregulares, alternando un cinco por ocho con un siete por ocho, lo que incide en la idea de inestabilidad e incertidumbre en el personaje de Billy. Dentro de la enfermería, se produce un sobresalto con la irrupción del *mogwai* que escapó, y se apoya musicalmente con la aparición por sorpresa, con fuerte contraste dinámico, del contratema.



Lynn, la madre de Billy, oye un ruido en el desván, donde está la habitación de su hijo. Armándose con un cuchillo de cocina, se acerca con prudencia. Unos colchones sonoros a diferentes alturas, con sonidos de sintetizador, favorecen la atmósfera tensa. Al subir y ver los capullos vacíos, aparece de nuevo el contratema variado, en una versión de cuerdas con las figuraciones dobladas (el doble de lentas) y sin tonalidad definida, disonante, aferrándose a lo terrorífico de la escena.

Desde la azotea, Lynn escucha la canción *Do You Hear What I Hear?* (en su versión de Johnny Mathis). Entendemos que es música diegética por su inmediata reacción tras aparecer en la banda sonora, y se confirma cuando segundos después vemos el tocadiscos funcionando. Se trata de una canción *pop* navideña compuesta originalmente en los 60, pero ampliamente versionada a lo largo de los años, y se hace un juego de palabras con el título de la canción y la reacción de la actriz, que parece asumir en su semblante la pregunta a que hace referencia. Entre medias, un rápido inserto de Billy corriendo hacia su casa, empleando los materiales del tema secundario que le acompañaba en las anteriores escenas.



Fotograma de *Gremlins*.

Tras apagar el tocadiscos, se sucede un corte musical muy similar al anterior, con música primero de acecho, favoreciendo la tensión, y luego irrupción de la misma variación del contratema, si bien ahora hay algún cambio: a la primera música se le añaden sonidos electroacústicos y también percusión, y el contratema aparece abreviado. El ataque de

Lynn a las dos criaturas es reforzado con una música más contundente. Se recurre a los timbales, que asumen un ritmo casi de guerra, y los violines efectúan rápidos movimientos. El instante del apuñalamiento a uno de ellos se remarca rítmicamente, no sin cierto tono humorístico en la forma de emplear burlón un ritmo derivado del contratema.

Vuelta a la música de acecho cuando Lynn continúa buscando en la casa y ve moverse el calcetín de la chimenea. En esta ocasión, era un sobresalto falso, pues el real sucede pocos instantes después, cuando un *gremlin* oculto en el árbol de Navidad se abalanza sobre ella. En ese momento, vuelve la música con timbales, ahora más desarrollada y a nivel sonoro mayor, más agresiva. Sobre este ritmo machacón, se repercute la reconocible melodía del contratema. Se producen un par de variaciones más al final del corte: una para apoyar la imagen de la criatura quemándose en el fuego de la chimenea, que utiliza el contratema con el ritmo doblado y lo fracciona, y otra asociada a la figura de uno de los *gremlins*, llamado Stripe, en una versión que de momento solo nos permite vislumbrar lejanamente lo que será después de manera definitiva.

Cuando Billy se dispone a inspeccionar la casa, los ruidos de Gizmo llaman su atención. Se oye entonces el canto de su *leitmotiv*, con el perfil melódico alterado, posiblemente incidentalmente, pues el timbre no coincide con el que se empleaba al cantar Gizmo realmente, pero con la misma función de llamada que si lo fuera. Al abrir la puerta tras la que estaba atrapado, se libera con él la música y se repercute con orquesta la melodía adscrita a los violines, ya sí en su forma auténtica.

Durante la escena en la piscina del gimnasio de la YMCA oímos una música que asume el perfil melódico de dos notas del contratema para reproducirlo con mucha más pompa en los metales, favoreciendo la sensación de descontrol de la situación, de terror, en definitiva, si bien a esta grandilocuente música, en la que prevalecen los graves, se le suman los sonidos no musicales de la banda sonora, con mayor protagonismo en la mezcla si cabe. Se trata de una escena que resulta apabullante sobre todo por sus efectos sonoros y visuales.

La posterior imagen del numeroso grupo de *gremlins* apareciendo desde la oscuridad de la calle es remarcada con un típico diseño de *pizzicati* que favorece esa idea de multiplicación o crecimiento descontrolado, similar a algunos que pudimos encontrar en, por ejemplo, *Posesión infernal*.

En la escena del ataque a Futterman por parte de las criaturas, primero oímos el contratema en una de sus versiones anteriores, para rápidamente irrumpir en la versión más ligera y definitiva que se asociará a Stripe (y, por extensión, a sus “hijos”). Se trata de una versión mucho más juguetona, que definitivamente se decanta por el humor, con una base rítmica de caja y plato muy reconocible, sobre la que se asientan los graves de ritmo constante a negra y los diseños de teclado electrónico ejecutando la melodía.

Tras esta secuencia, vuelve el tema inicial, que será interrumpido por el contratema, en su versión asociada a Stripe, al ser atacado uno de los hombres protagonistas de la escena al meter la mano en un buzón. Se escenifica así desde la partitura cómo la apacible vida del pueblo, representada por la alegre música con características navideñas del comienzo, es perturbada por la presencia de estas malignas criaturas.

Con igual proceder, la escena con la señora Deagle emplea en primer lugar su tema, aquel que oímos al principio de la película, y lo interrumpe con la presencia del contratema como elemento perturbador. El juego es ahora incluso más humorísticamente grotesco, pues aparece un grupo de *gremlins* “cantando” la melodía del contratema cual coro navideño. La imagen de la señora Deagle clavada en la nieve con las piernas en alto, tras ser despedida por su ventana, es remarcada en lo musical con unos metales graves. El efecto podría ser terrorífico si no viniera acompañado de una imagen tan eminentemente burlesca. El refuerzo musical, anempático, incide en ese carácter de humor.

El contratema prosigue desarrollándose con diversas variaciones a medida que las criaturas continúan haciendo estragos por la ciudad, sabotando y atacando a gente. La secuencia es larga, y Goldsmith despliega una vez más todo su talento como compositor y orquestador, modulando la música para hacerla más frenética aquí, más terrorífica allá, o incluso ofreciendo luz cuando Billy logra arrancar el coche, todo ello de manera orgánica y con sentido musical. Se trata de una música flexible que se desarrolla activamente con la acción.

Durante la famosa secuencia con los *gremlins* destrozando la taberna de Kate, oímos en primer lugar la canción *rock Out Out* de Peter Gabriel. Se asocia así a los *gremlins* con la conducta incorregible o de “tipo duro” habitualmente atribuida al aficionado al *rock*. Cuando uno de ellos cambia la canción de la radio, oímos música de tipo *jazz* lento, con la trompeta como instrumento solista, compuesta por el propio Goldsmith. Acabará siendo interrumpida por la irrupción de la canción *Gremlins... Mega Madness*, de

Michael Sembello, parodia incluida a la exitosa película *Flashdance* (íd. Adrian Lyne, EE. UU., 1983), en la que Sembello compuso *Maniac*, una de sus canciones principales.

Al salir Kate de allí, rescatada por Billy, retornan los diseños frenéticos de las escenas anteriores, música más asociada al peligro desatado y descontrolado. En determinado momento, la pareja logra esconderse en un local, a salvo del caos en el exterior. La música entonces cambia a diseños más discretos, fondos de cuerda, sin prácticamente ningún aspecto temático, hasta que entra un sintetizador sobreponiéndole a las cuerdas la melodía de *Noche de paz*, con una armonía impasible al influjo de la conocida melodía, incluso en ocasiones con inflexiones que pueden derivar en tonalidades oscuras. Esto es porque acompaña a una revelación íntima de Kate, que narra la traumática muerte de su padre, durante Navidad. Las tenues cuerdas refuerzan el intimismo, pero a la vez resultan sutilmente inquietantes; la conocida melodía ubica la narración de forma redundante en Navidad, pero su perversión armónica acompaña narrativamente al cariz trágico de la historia. En determinado momento, la melodía se traslada a las cuerdas, más expresivas, reforzando el instante exacto en que Kate revela que su padre murió.

Cuando salen del local, se encuentran una ciudad arrasada, pero extrañamente silenciosa. La música vuelve al tema de *Noche de paz*, con la melodía en el sintetizador y el acompañamiento en cuerdas. La armonía subvertida, prácticamente ningún acorde coincide con la armonización original, nos transmite que algo no va bien. Se convierte así, mediante el proceso de rearmonización, una melodía popular que inspira alegría y calma, en una música inquietante cercana a los sonidos habituales del suspense terrorífico.

De hecho, si no fuese por el carácter algo más rítmico del inquietante motivo musical que se le yuxtapone inmediatamente a continuación, ambas músicas tendrían un valor prácticamente idéntico. Manteniendo el mismo tipo de fondo colchón de cuerdas, un bajo de sintetizador asume ritmos amenazantes que indican peligro inminente, mientras los jóvenes se acercan al cine local, de donde parecen oírse los *gremlins*.

En el cine, se produce un juego musical humorístico, ya repetido anteriormente en el filme, que consiste en hacer cantar a las criaturas, con su horrible voz, canciones asociadas a la cultura popular estadounidense. Se tornan así en agentes desestabilizadores de la sociedad, cuya misión es pervertir hasta sus más arraigadas costumbres, y es por ello que les vemos actuar en lugares como los bares o los cines. En este caso, los *gremlins*

parodiarán la famosa canción *Heigh-Ho* de la película *Blancanieves y los siete enanitos* (*Snow White and the Seven Dwarfs*. David Hand, EE. UU., 1937).

Durante la huida de Kate y Billy, tras ser descubiertos por las criaturas, vuelve la música, ya presentada con anterioridad, de corte frenético para acompañar persecuciones o momentos de peligro. Con materiales extraídos del contratema, podemos oír elementos característicos como la breve fanfarria de metales adscrita a una alternancia de compases irregulares, las menciones a la melodía principal del contratema o los timbales a ritmo constante de negra, entremezclándose, con juegos musicales de pregunta-respuesta.

Unos instantes de silencio, que funcionan para ofrecer un alivio momentáneo a sus protagonistas, que creen haber acabado con los *gremlins* tras la explosión del cine, funcionan también de alivio musical antes de que la visión de Stripe, vivo, en otro local diferente, reanude sus temas musicales. Las diferentes apariciones de Stripe serán remarcadas con su melodía diversamente instrumentada, utilizando ahora mucho más el grupo de cuerda, sin alterar el sentido original del contratema. En cambio, el beso entre Kate y Billy es acompañado de una variación del tema de Gizmo (que además es testigo del mismo), como representante de la bondad y la ternura. La variación que presenta es escasa, responde a la armonización, y tampoco subvierte el sentido del tema principal.

En el momento en que Stripe ataca a Billy con una ballesta, la música se torna especialmente frenética, con las cuerdas ejecutando movimientos muy rápidos y nerviosos, transmitiendo empática la agitación del personaje, que está indefenso y acaba siendo herido en un brazo. El sonido de la flecha clavándose afectará también a la partitura, que lo transmite mediante un golpe de metal sincronizado con la imagen.

La presencia de Gizmo, que se dispone a acudir en ayuda de Billy es remarcada mediante una repercusión triunfal del tema principal, ahora modificado con características propias del tema inicial, pero con un carácter eminentemente épico que anula cualquier otro matiz. Se trata de una música enérgica, rítmica, con gran presencia de las cuerdas y los metales y brillante modo lidio.

Las dos últimas apariciones de Stripe, tanto en la primera ocasión en que parece morir, como en la segunda y definitiva, aparecen señaladas con el contratema en versiones especialmente lacónicas, agonizando con los últimos estertores del personaje al que se ha adscrito.

Cuando Mr. Wing, el dependiente de la tienda de la que Randall consiguió a Gizmo, aparece sorpresivamente en casa de los Peltzer, la música que oímos asociada a él en el arranque de la película aparece de nuevo. El tema principal aparece al acercarse Mr. Wing a Gizmo, en una versión especialmente conmovedora, pues ha venido para llevárselo y evitar así más situaciones como aquella. Este binomio temático se repetirá a continuación, primero retorno a la música de Mr. Wing, vuelta después al tema de Gizmo cuando la criatura por fin se despide de Billy. La película acabará con el tema principal mientras observamos a Mr. Wing caminar hacia el horizonte, si bien el tema final será el de Stripe, arrancando burlón junto a los créditos, rompiendo con el sentimentalismo que emanaba del tema de Gizmo.

A pesar de que la partitura de Goldsmith para *Gremlins* combina elementos de comedia con elementos de terror, el esqueleto estructural responde a patrones habituales en el compositor. Podemos percibir, en efecto, una serie de concomitancias evidentes en las músicas de Goldsmith que ya hemos analizado. La primera y más destacable, la presencia de dos grandes temas centrales que hacen las veces de tema principal y de contratema, de cuyas características musicales pueden derivarse la mayoría de materiales presentados durante la película. El tema principal suele representar valores asociados a la bondad, y aparece adjudicado a personajes y sentimientos positivos, mientras que el contratema escenifica la pugna del bien contra el mal, encarna el conflicto en la música, representando a personajes negativos que acabarán perturbando el sentido del tema principal.

Aunque en anteriores trabajos de Goldsmith esta separación dual conllevaba incluso una radical diferenciación de lenguajes compositivos, en el caso de *Gremlins* la diferencia no es tan contundente, aún entendiéndose perfectamente como dos mundos separados y casi estancos. En ambos casos, se trata de música perfectamente tonal, reservándose las mayores disonancias y cromatismos para los temas frenéticos asociados a las huidas o al peligro inminente. En este sentido, es muy posible que el tono ligero, casi familiar, y decididamente humorístico de la cinta ha podido determinar que el contratema posea unas características más digeribles, eligiendo diseños musicales rítmicos y burlones, más adecuados para la parodia.

Se trata además de la película en la que hemos podido encontrar un empleo combinado más rico y frecuente del sintetizador conviviendo con la orquesta. Su elección más o

menos indistinta para momentos líricos, rítmicos, humorísticos, agresivos o tiernos lo confirman como un instrumentos más al que acudir para ofrecer variedad orquestal, sin que su presencia determine esferas narrativas distinguibles o separadas, como es el caso en otras producciones.

Según el autor Christian Aguilera, el juego con el sintetizador «exhibe un acabado que no repara en los matices, más allá de elevar la carga de disonancia cuando entra en escena el *mogwai* de la cresta blanca...»<sup>108</sup>, mas es difícil estar de acuerdo con esta afirmación una vez analizadas las intervenciones del sintetizador, puesto en relación a la orquesta, al notar cómo su uso enriquece el conjunto, sin adquirir un protagonismo dominante casi nunca, pero siendo útil herramienta para el necesario desarrollo musical de los temas y ofreciendo variabilidad de atmósferas.

Cabe destacar un proceder habitual de Goldsmith para las secuencias climáticas en los desenlaces de estas películas de terror. Como suelen ser secuencias más o menos largas y compendiosas, a su vez suelen presentar cortes musicales igualmente largos y compendiosos. La gran mayoría de gestos y temas musicales aparecen agrupados hacia el final de la cinta, desarrollándose apegados al nivel dramático, alternándose prácticamente a cada cambio de plano, en función de lo que sucede en pantalla. En algunas ocasiones (*Psicosis II: El regreso de Norman*), unos temas fagocitan a otros. En *Gremlins*, prevalece la yuxtaposición en la narrativa musical.

---

<sup>108</sup> AGUILERA, Christian. *Jerry Goldsmith. Música para un camaleón*. T&B Editores, España, 2014, p. 217.

# AÑO 1985



*El día de los muertos*



## 3.7. Año 1985

### 3.7.1. *Re-Animator*



Título original: *Re-Animator*.



Director: Stuart Gordon.



Música compuesta por: Richard Band.

Libremente basada en el relato de H. P. Lovecraft *Herbert West: Reanimador*, publicado originalmente entre 1921 y 1922, la película de Stuart Gordon se convertiría en la más reputada y remarcable adaptación cinematográfica del escritor de Providence. Tal es así que Gordon, que se estrenaba con *Re-Animator* en la dirección, acabaría explotando los textos de Lovecraft al menos en cuatro ocasiones más a lo largo de su carrera. Una carrera, por otra parte, dedicada casi por completo al fantástico y al terror.

La partitura de Richard Band para *Re-Animator* será ampliamente cuestionada por su más que excesivo parecido con la música original de Bernard Herrmann para *Psicosis*. A este respecto, cabe destacar que el propio compositor reconoce que el parecido es intencional, ya que se trata de una cita casi directa a modo de homenaje. Llegaremos a este extremo enseguida.

Antes de la comparación, analicemos el arranque de la película. Durante la secuencia introductoria se nos presentará al personaje protagonista, el doctor Herbert West. La música arranca y permanece durante toda la secuencia. Se trata de una música orquestal cuyo estilo recuerda al de la serie estadounidense de décadas anteriores. Aunque alusiva al terror y el suspense, su neutralidad permite al espectador determinar cuál es el tono de la película por lo que ve en las imágenes y por la trama.

Esta será una constante estilística en la partitura de Band. Tratándose *Re-Animator* de un filme que se puede adscribir a varios géneros, es indudable que funciona tanto siendo tomada como una película de terror, como siendo tomada como el absurdo cómico y paródico que es. Band ofrece un espacio en su música lo suficientemente ambiguo como para que el espectador decida si debe reírse o estremecerse.

Los primeros instantes son apoyados por apuntes musicales sutiles, con las cuerdas como protagonistas, en *pianissimo* y con movimientos escasos, sin asentarse en un lenguaje determinado. Un sintetizador apoya los graves orquestales, ofreciendo peso y textura a la música. Tras unos segundos de duda, los sonidos de rotura de cristales al otro lado de la puerta despiertan a los violines, que comienzan a ejecutar movimientos nerviosos, repitiendo un motivo descendente breve. Al abrir la puerta, la música se muestra tan dubitativa y expectante como los personajes desde cuyo prisma se narra la secuencia. El doctor Hans Gruber muere, remarcando con la música este impactante momento mediante una solitaria batería electrónica percutiendo un ritmo rápido y contundente en compás irregular. Tras esto, los gritos de los presentes son encarnados por una serie de subidas hacia el agudo repitiendo velozmente una secuencia de tres notas en las cuerdas. Finalmente, una grave sección de cuerdas con un elocuente y atonal violín cierra la secuencia.

Es entonces cuando arranca la secuencia de créditos iniciales, que no solo presenta un homenaje a los diseños minimalistas de Saul Bass, sino también al tema inicial y principal de *Psicosis*, cumpliendo en *Re-Animator* esta misma función. El parecido es tan enorme que es más adecuado describir las diferencias. La más obvia, y probablemente la que más marca diferencias con el referente original, es la inclusión de una batería electrónica remarcando con el bombo los ritmos del grupo orquestal. En lo instrumental, también destaca la inclusión de la sección de maderas, que ofrece a Band la posibilidad de desarrollar un juego de pregunta-respuesta entre secciones orquestales. Más aún, se marca una diferenciación a nivel cromático, toda vez que, como apunta Díaz Yerro en su tesis, «*Psicosis* está escrita sólo para orquesta de cuerda, sin incluir ningún instrumento de otras familias. Esto puede deberse en parte a que se trataba de un film de bajo presupuesto pero también guarda conexión con el blanco y negro de la imagen, ya que la cuerda es la familia orquestal más uniforme en lo que a color tímbrico se refiere, emulando así la ausencia de colores en el film»<sup>109</sup>. En *Re-Animator* el color sí juega un papel importante.

También presenta diferencias melódicas, con movimientos que varían en las notas de adorno, o gestos que no se encontraban en el famoso *Prelude* de Bernard Herrmann, pero

---

<sup>109</sup> DÍAZ YERRO, Gonzalo. *El análisis de la música cinematográfica como modelo para la propia creación musical en el entorno audiovisual*. Universidad de Las Palmas de Gran Canarias, 2011.

también armónicas, sugiriendo una tensión entre el modo mayor y el menor en la que este último acaba imponiéndose.

La batería aligera la seriedad del tema. De hecho, su interpretación en general es mucho menos agresiva que la del contundente grupo de cuerdas del original, resultando, a pesar del lenguaje herrmanniano empleado, mucho más juguetón, acorde al tono general de la película.

Por último, en este tema se hace especial hincapié en el motivo ascendente de dos notas que se repite incansable, pasando por distintos registros y secciones instrumentales. Será un motivo recurrente durante el transcurso de la película.

Meramente anecdótico, pero funcional como guiño simpático, es la presencia de un póster de la famosa banda musical Talking Heads en el cabecero de la cama de Dan, el coprotagonista de la cinta. Se trata de un chiste semántico, pues realmente aparecerán “cabezas parlantes” en el tramo final de *Re-Animator*.

Tras las primeras secuencias, la música de Band se demora diez minutos en reaparecer, ofreciendo un equilibrio estructural adecuado, dada la profusión posterior. Se trata de un tema de misterio que oímos en el sótano de Dan, cuando Herbert le paga dinero por alquilarle una habitación. Musicalmente, presenta motivos agudos, cortos y sutiles, con un modo mixolidio que invita al ensueño, y sonidos que percuten en un unísono ligeramente desafinado, favoreciendo la idea de cuento macabro.

Hay un uso bastante circunstancial de la música diegética (o, al menos, así se presupone su aplicación, a pesar de que no se ve verdaderamente el origen de la música) durante la cena en casa de Megan y su padre, el doctor Halsey. Escuchamos de fondo el *Vals Op. 39 n° 15* del compositor romántico Johannes Brahms. El interés de este uso es solamente ambiental, refiriéndose a los refinados modales de la alta sociedad médica, que escucha música clásica en estas situaciones sociales. Haciendo referencia a estos modales se potenciará el contraste con las situaciones narradas posteriormente durante la película.

Cuando Dan y Megan caen en la cuenta de que su gato ha desaparecido, irrumpe otra música de misterio, sensación producida por el diseño repetitivo muy breve de cuerda punteada, al que se opone otro con un violín frotando sincopado, percutiendo las partes débiles del compás, aportando inestabilidad. La música se desarrolla a partir de ahí narrativamente, asumiendo los ademanes de los protagonistas de la secuencia, como suele

suceder en este tipo de temas que acompañan situaciones de calma tensa y expectación. Se añade la batería electrónica como un instrumento más, empleado con el mismo estilo fraccionado que el resto de secciones instrumentales. El bombo recibe respuesta de los *pizzicati* de cuerdas graves, asumiendo musicalmente los latidos de corazón de Megan. Cuando esta está a punto de hacer el horrible descubrimiento en la habitación de Herbert, los violines efectúan un *crescendo* junto al movimiento melódico al agudo, aumentando la tensión hasta que la música cesa, dejando la tensión sin resolver.

Unos pocos minutos después hay otra secuencia similar a la anterior con Megan, en la que Dan oye un ruido y acude de noche. Los diseños empleados poseen las mismas características de inestabilidad e indefinición tonal. Aparecen nuevas ideas musicales, como una batería reforzada homorítmicamente por un sintetizador, instrumento que por otra parte es empleado con especial medida en la partitura de Band. En determinado momento, se menciona resumido el motivo más característico, el de dos notas, del tema principal.

Sucede entonces la secuencia del ataque del gato revivido, sin música en este caso, pues se confía en los efectos sonoros para impactar a través de la banda sonora. La música reaparece tras la (segunda) muerte del gato con una repercusión del tema misterioso en modo mixolidio, que en esta ocasión se torna burlón, y se repetirá poco después, al volver a resucitar al malogrado animal, primero manteniendo un fondo textural y luego ejecutando la melodía del tema con función de enlace entre secuencias.

Herbert y Dan deciden infiltrarse en la morgue del hospital para proseguir en sus experimentaciones. Esta larga secuencia arranca con una variación del tema principal, con una estructuración diferente a la de su versión original y un valor semántico de intriga. En las postrimerías del corte, se enlaza con una música aún más alusiva al suspense, con protagonismo de la batería y los vientos ejecutando unos contundentes ritmos cuyo compás se va acortando a medida que los diseños suben al agudo, favoreciendo el crecimiento de la tensión, posiblemente incluso excediendo el sentido de lo que sucede en pantalla. Cuando Herbert descubre el cadáver que considera indicado, se vuelve a hacer mención al tema principal, a través de diseños fragmentados empleando la figura de dos notas, para luego retomar a los gestos percusivos de suspense.

Al hacer mención Herbert al tiempo transcurrido, expectantes por ver si el experimento surte efecto, pero a la vez preocupados por no ser pillados con las manos en la masa,

queda claro que el paso del tiempo es el factor generador de tensión cuando la música ejecuta un ritmo repetitivo y constante que parece fluir inexorable como las manecillas de un segundero, con un *pizzicato* en cinco por ocho que al mismo tiempo sostiene el miedo expectante por lo que pueda ocurrir a través de su irregularidad métrica.



Fotograma de *Re-Animator*.

Es justo en el momento más espeluznante de la secuencia, cuando el cadáver se levanta, cuando se recurre al sintetizador repercutiendo gestos rítmicos y diseños de tipo minimalista basados en la repetición. La rápida subida orquestal homorrítmica acompaña a los instantes previos a que el cadáver reanimado abra la puerta de la morgue para salir, en sentido inverso a como sucedió en su primera aparición, esto es, justo antes de que Herbert la abriera para entrar. Sin embargo, la resolución es muy diferente, pues el reanimado ataca y asesina al doctor Halsey.

En este asesinato, el primero real de la película, Band vuelve a rendir homenaje al primer asesinato de *Psicosis* ejecutando con el sintetizador unos diseños que emulan los violentos *sforzandi* de arco bajo de la secuencia de la ducha. En este caso, no hay efecto multiplicador porque no hay golpes o cuchilladas que multiplicar, pero sí se alude, como en aquella ocasión, a las pulsaciones aceleradas del corazón, y se consigue aumentar la sensación de desagrado a través del uso de la disonancia.

Tras un *crescendo* textural en el que la música va añadiendo masas sonoras, adscritas a compases irregulares, los protagonistas consiguen hacerse con el cuerpo y poner fin al

ataque, momento en que los movimientos musicales más frenéticos terminan, volviendo la música a su carácter más misterioso cuando el reanimado es por fin devuelto al mundo de los muertos.

La secuencia prosigue con ambos protagonistas tratando de reanimar también al doctor Halsey, para lo que se retoman diseños de suspense. Se añade a la orquestación una sección de metales, sobre todo para ejecutar diversos efectos, aunque también ofreciendo juegos grupales. En el montaje, se alternan estas escenas con las de Megan, en las que la música retoma el tema de misterio, con vibráfono y unas maderas que, por su desempeño homofónico a intervalos que producen disonancias politonales, recuerdan a las ocarinas del segundo movimiento del *Concierto para violín* de Ligeti, manejando un lenguaje similar. Estas flautas retornan al regresar Halsey de la muerte, superpuestas a un rítmico y repetitivo violín. También regresa el gesto que asimila musicalmente el asesinato cuando el recién revivido ataca a Dan y Herbert. Para finalizar la secuencia, un Dan en *shock* cae al suelo mientras Herbert le consuela con la música de misterio, tema que por su alta cota de repercusión se puede considerar central en la partitura de Band.

Con el cadáver reanimado de Halsey al cuidado del doctor Hill, Megan recibe la solicitud de este último de experimentar con su padre. La orquesta muestra unos diseños melódicos dubitativos, casi desnudos, con preferencia por la homorritmia entre diferentes grupos de instrumentos. Los aterradores golpes de Halsey al cristal de la pared son apoyados, en cambio, por la presencia de un contundente *lead* grave de teclado, un uso mucho más cercano a los compositores de la vía carpenteriana, aunque sea meramente anecdótico.

Dan confirmará a Megan que, efectivamente, su padre está muerto. A los primeros instantes, en los que la música adquiere una cualidad decididamente terrorífica, prosigue la música del tema central de misterio, que ahora suena especialmente triste al resignificarse por lo que ocurre en pantalla.

Durante la siguiente secuencia, entra un corte musical en el momento en que el doctor Hill le amenaza a Herbert con que hará lo que él quiera. Se trata del tema que oímos por primera vez antes de que Megan encontrase el cadáver de su gato en la nevera de la habitación de Herbert, que con sus repetitivos y calmados diseños adquiere ahora una cualidad especialmente hipnótica, pero continúa manteniendo un carácter sutilmente terrorífico. Su desarrollo musical es prácticamente idéntico al de aquella otra secuencia,

hasta que finalmente Herbert asesina a Hill. Los trémolo de las cuerdas se asocian empáticamente a un Hill que da sus últimos estertores.

De nuevo a través de la fragmentación motivica, se menciona el tema principal cuando a Herbert se le ocurre la idea de reanimar con su suero el cadáver del doctor Hill.

Un calmado diseño de dos notas a distancia de tercera menor adquiere protagonismo, primero en el vibráfono, enlazando las secuencias con Megan y con Dan, cuando este último descubre la obsesión oculta de Hill por la chica. Sobre este diseño de dos notas se montan las misteriosas melodías, también con un desarrollo escaso, basando su efectividad en el eterno retorno.

Mucho más juguetona es la música que acompaña a Hill volviendo a su despacho descabezado. Al fagot le dobla un sintetizador ejecutando los saltos en los bajos, mientras que el violín ejecuta un diseño basado en el tema principal, pero alterado. Lo excesivamente grotesco es aligerado derivando en lo cómico a través de, precisamente, el exceso, pero también del empleo desenfadado de la música. Cabe reseñar que aunque se asimilen motivos más cómicos y juguetones, la música no termina de perder el tono de terror, con sus cromatismos disonantes, por lo que puede funcionar en las dos vías. En realidad, se trata de una deformación grotesca del tema principal, pues lo que sucede en pantalla es grotesco en la misma medida.

Cuando el doctor Hill regresa para ver a Halsey, la música retoma la cualidad hipnótica, haciendo alusión a su capacidad persuasiva, pero también a su maldad.

La secuencia de Hill infiltrándose en la morgue es acompañada de música fragmentada de intriga, con graves de piano y percusión, a modo casi de película de espías. Se produce también un efecto cómico por lo absurdo que nos muestran las imágenes, a pesar de que la música parece seguir tomándoselo en serio.

Al volver la acción a Dan y Megan, se produce el que posiblemente sea el corte más peculiar de la partitura de Band, por cambiar radicalmente de lenguaje compositivo, presentándonos un tema de amor en lenguaje tonal, con algún giro armónico al modo mixolidio, melodía adscrita a la flauta. Se consigue un efecto de contraste que potencia el sobresalto que se produce inmediatamente a continuación. Con Halsey, la música cambia abruptamente, vuelta al mismo lenguaje compositivo que domina toda la cinta (el que se

extrae del tema principal), y cambio en la orquestación, ahora con un insistente timbal y con metales.

La música de intriga de tipo *thriller* se entremezcla con menciones al tema principal mientras Hill desnuda a Megan en la morgue. Esta música, discreta pero tensa, se mantiene incluso cuando Hill comienza a repasar con la lengua el cuerpo de la chica.

Al aparecer Herbert y Dan, se sucede el corte musical más extenso del filme, durante la disputa en la morgue. Se trata del habitual corte que, hacia el final de muchas películas, recapitula temas y se desarrolla de manera especialmente apegada a la acción en pantalla, soliendo coincidir con los clímax. Primero comienza con un pulso constante a negra, asumido en cortes anteriores por timbales, aquí con golpes de cuerda, aunque predominando el *tutti* orquestal. La música cede en intensidad cuando hay diálogo, favoreciendo su audición. Poco después, unos repetitivos diseños de tres notas de *bright pad* aportan impredecibilidad cuando dudamos sobre si el doctor Halsey será capaz de obtener fuerza de voluntad suficiente como para ayudar a su hija. Se torna especialmente acuciante cuando uno de los cadáveres vierte productos químicos que comienzan a reaccionar y producir un gas posiblemente tóxico, momento en que el sintetizador ejecuta una serie de golpes insistentes en el agudo, de nuevo en un proceso similar a las cuerdas de la secuencia de la ducha de *Psicosis*, pero apoyado en la contundente batería electrónica, alcanzando así el momento climático de *Re-Animator*, en el que el doctor Halsey será desmembrado.

Dan y Megan tratan de escapar, pero el peligro aún no ha terminado. Todavía un cuerpo más les ataca. La música se decide por el diseño rápido homofónico de subida instrumental que oímos en la secuencia del primer experimento en la morgue. Y otro cuerpo más en el ascensor, que se agarra al cuello de Megan, mientras la música vuelve a repercutir los chirridos estridentes de música de asesinato.

Para finalizar la secuencia, Dan trata de salvar a Megan, notando que ha perdido el pulso y está muriendo. La música de asesinato se transforma en una música de similares características pero sin estridencias agudas ni disonancia, con un sintetizador grave y un piano percutiendo insistente y rítmicamente la misma nota, de modo que vuelve a asociarse al inexorable paso del tiempo, que juega en contra de Dan y Megan. Sobre esta base, comienza a montarse el *tutti* orquestal, complejizando la partitura a medida que el tiempo apremia para tratar de reanimar a Megan, creando a su vez una suerte de bajo



pedal que favorece la expectación. Finalmente, la música se irá apagando, el ritmo constante remitiendo y la dinámica *decrescendo*, a medida que también se apague Megan, que definitivamente morirá.

Su muerte, y la tristeza de Dan, activa la aparición del tema de amor. Pero, en determinado momento, intuimos que opera en Dan un cambio de intención, incapaz de aceptar la muerte de su amada. El sutil ademán de Bruce Abbott (el actor que lo encarna) es acompañado de una mención al tema principal. En sus primeros compases aparece fragmentada, como en otras menciones a lo largo del filme, y se repite en su versión completa cuando, finalmente, se dispone a inyectarle el suero reanimador de Herbert, enlazando con los títulos de crédito, que lo emplean como tema final.

El trabajo de Richard Band en *Re-Animator* es especialmente paradigmático de la vía compositiva herrmanniana, precisamente con un ejemplo de homenaje directo. El lenguaje compositivo de toda la banda sonora (con una excepción menor) se deriva del tema principal, que a su vez deriva del *Prelude* de la música para *Psicosis*, como apuntamos al principio. A pesar de que existe presencia del sintetizador, a cuyo influjo ni los más herrmannianos escapaban, este es empleado muy sutilmente, en favor de una preferencia orquestal evidente. Tampoco efectúa una escritura idiomática para sintetizador, pues este es empleado como refuerzo textural, o por imitación de gestos derivados de otros instrumentos, como en el motivo de asesinato.

Band mide el empleo de su música logrando un buen balance estructural, alternando momentos en los que la música se desarrolla narrativamente con largos momentos sin música. Con algunos de sus temas, Band expone juegos de resignificación, dada su ambigüedad, pudiendo reinterpretarse en función de la acción.

Destacan estos espacios de ambigüedad, sobre los que la variedad genérica de la cinta funciona permitiendo al espectador situar *Re-Animator* ora en lo cómico, ora en lo terrorífico. Según Rocío Alés, hay «una voluntad de transgredir las normas cinematográficas del género, pero no realizando una parodia del mismo, dado que por otro lado, hay altas dosis de fidelidad»<sup>110</sup>, apoyando desde la música la interesante dicotomía presente en *Re-Animator* entre transgresión y fidelidad.

---

<sup>110</sup> ALÉS, Rocío. "Lovecraft en el cine: Herbert West Reanimador convertido en Re-Animator. *Boletín de arte*, n° 29, 2008, pp. 481-505.

Por último, también destaca la capacidad para manejar los motivos derivados del tema principal, que componen un porcentaje altísimo de la partitura, sea con menciones directas o indirectas, a través de una estética muy homogénea pero no redundante.

### 3.7.2. *El día de los muertos*



Título original: *Day of the Dead*.



Director: George A. Romero.



Música compuesta por: John Harrison.

Junto al vampiro, el hombre lobo y el fantasma, posiblemente el arquetipo más importante para el género de terror será el zombi. Establecido por George A. Romero con las características con las que hoy en día lo identificamos<sup>111</sup>, durante la década de los 80 encontramos una amplia gama de películas que emplearán su figura para subvertirla y, con ello, explorar nuevas propuestas, temáticas y discursos. Así, filmes como *El regreso de los muertos*, *Hard Rock Zombies* (íd. Krishna Shah, EE. UU., 1985) o *La noche del baile de medianoche* (*The Midnight Hour*. Jack Bender, EE. UU., 1985) explotarán su vertiente cómica en el mismo año que *El día de los muertos*. Otras, como *El terror llama a su puerta* (*Night of the Creeps*. Fred Dekker, EE. UU., 1986) o *La divertida noche de los zombis* harán lo propio en años venideros. El caso de *Re-animator* es algo más problemático de encajar en el arquetipo, por mezclar diversos aspectos que tienen que ver con la tradición literaria y cinematográfica del género (el ladrón de cadáveres, el *mad doctor*, las aspiraciones prometeicas a lo Doctor Frankenstein, etc.), por lo que se suele referir a las criaturas de este filme como “reanimados”, y no como zombis.

Esto da buena muestra de una corriente contra la que el filme de Romero se encargará de remar. Como nos explica Alex del Olmo en su tesis, *El día de los muertos* «es un film que al contrario de lo que sugiere el título es oscuro en su tono, donde [George A.

---

<sup>111</sup> En su seminal filme *La noche de los muertos vivientes* (*Night of the Living Dead*. George A. Romero, EE. UU., 1968).

Romero] abandona el carácter lúdico de *Dawn of the dead*<sup>112</sup> y vuelve a una atmósfera sombría, de opresión, depravación y locura que utilizó en su primera cinta»<sup>113</sup>.

Antes de proceder al análisis de su música, es importante reseñar que, de las tres versiones existentes de la película, nosotros tomaremos como referencia el montaje original estrenado en cines estadounidenses.

La música compuesta (e interpretada) por John Harrison comienza junto a las primeras imágenes del filme. Durante la secuencia de ensoñación de la Doctora Sarah Bowman, el personaje protagonista, oímos ya el tema principal, que, junto al tema inicial (que es una extensión de este), establecerá la estética musical de la partitura de *El día de los muertos*. Posee un estilo minimalista en la línea carpenteriana, con empleo exclusivo de instrumentos electrónicos: sintetizador, cajas de ritmos, batería y efectos. Como ocurre en muchos de los temas de Carpenter, este no posee carácter melódico. Emplea capas sonoras basadas en la repetición de células breves para que el movimiento interno genere sensación de avance, en un proceso netamente textural.

El aspecto más reconocible es el sonido agudo percusivo en *staccato*, un bucle de ocho notas con una extensión de octava y del que se derivan dos acordes (la menor y sol mayor). Un efecto tipo *flanger* en otra capa del sintetizador aporta una fluctuación sonora que añade dinamismo, dentro del carácter eminentemente repetitivo, y una sensación ominosa, ligeramente desagradable, que bien podría guardar relación con el componente terrorífico o pesadillesco de la secuencia. Al mismo tiempo, su frecuencia de oscilación recuerda al vaivén de las aspas de un helicóptero, lo cual guarda sentido con el devenir de la trama, al despertar Bowman de su ensoñación y conocer el espectador que se encontraba, precisamente, a bordo de un helicóptero. El *flanger* da paso al sonido diegético de las aspas.

Comienza así la secuencia de créditos, superpuestos estos al avance de la narración. El tema inicial permanece al mismo ritmo, tempo y tonalidad que el tema principal, por lo que se puede considerar una extensión de este, si bien su desarrollo musical es mucho mayor cuantitativa y cualitativamente, ayudando a ampliar la presentación musical y temática de la cinta. Un pulso de dos corcheas graves de bombo y sintetizador es el

---

<sup>112</sup> *Zombi (Dawn of the Dead)*. George A. Romero, EE. UU., 1978).

<sup>113</sup> DEL OLMO, Alex. *El eterno retorno del no-muerto como arquetipo fílmico: Una aproximación a la figura del zombi en la cultura popular contemporánea*. Universidad Ramón Llull, 2012.

encargado de asumir el diseño característico del tipo latido del corazón, en un proceso muy similar al del arranque de *La cosa (el enigma de otro mundo)* (con la curiosa coincidencia del motivo del helicóptero), si bien aquí aparece con frecuencia redoblada y el acento en la segunda nota, en lugar de en la primera como en la partitura de Morricone. Se emplean también *bright pads*, piano y piano eléctrico, *strings* y caja de ritmos. El piano eléctrico repercute un diseño derivado del característico de ocho notas en *staccato* del tema principal.

A pesar de que el insistente bajo crea un cierto efecto de bajo pedal, los *pads* van moviendo la armonía, apoyándose en determinados momentos en el acorde de fa mayor. Hallándose en relación con el tema principal, la presencia de este acorde viene a sugerir la existencia fragmentada de la famosa secuencia armónica I-VI-VII, como venimos diciendo, habitual en la música *pop* y *rock*, espejo al que suelen mirar los compositores de la vía carpenteriana.

En la sección central del corte hay un cambio de ritmo en que la batería complejiza su diseño, para retornar al ritmo con pulso de dos notas después, ya traspasando los límites de los créditos iniciales, manteniendo una función de tensión sin alusiones demasiado evidentes al terror, si acaso más a una expectación ansiosa, empáticamente relacionada con los militares que presencian la ciudad plagada de zombis. Al montarse de nuevo en el helicóptero, vuelve el ritmo de batería, de estilo *rock*. La armonía es bastante estática, y se producen juegos de imitación entre los diferentes grupos sonoros. No incidiendo en los clichés terroríficos, como decimos, la épica que destila la música parece no obstante, con sus ritmos repetitivos y sus motivos que aparecen y desaparecen, hacerse eco de un peligro preocupante, aunque controlado, tal como confirman las imágenes de unos parapetados militares en una base vallada rodeada de zombis deseos de penetrar. Se trata, en definitiva de una misión complicada y casi desesperanzadora (buscar supervivientes), de ahí la épica.

Tras muy pocos segundos sin música, el descubrimiento de la tumba de uno de los militares, recientemente fallecido, marca la aparición de un nuevo y largo corte. Continúa en la línea de los anteriores temas, progresando desde la discreción inicial de sus primeros compases a reforzar la determinación de Bowman con sus ritmos de batería y a adquirir cierto sentido melódico durante la presentación de la base subterránea. Aparecen juegos de contrapunto entre los *pads* y el sonido de xilófono con el que cierra este corte musical.

En cualquier caso, la función de la música en esta parte no deja de ser sobre todo ambiental y estética, con una participación neutra en el sentido de la narración.

Es sin embargo cuando los protagonistas avanzan por el subterráneo, presentándonos la zona de almacenamientos por primera vez, cuando aparecen motivos más oscuros relacionados con el terror, asimilado sobre todo por la presencia del tritono. La música de Harrison comienza así a avisarnos de que esa zona será peligrosa. Más aún, instantes después comienza apoyar el giro discursivo central de la película de Romero: que los humanos son o pueden ser igual de peligrosos que los zombis en determinadas circunstancias. El uso de los *synth strings* y la aparición fragmentada y dubitativa del xilófono guía el incómodo momento en que los dos militares increpan a Bowman. La inseguridad de su novio también incide en el peligro asociado al grupo humano, pues su actitud temerosa les puede poner en riesgo a todos. La música prosigue durante la captura del zombi, con el ritmo (no el tempo) duplicado, y su combinación con los *strings* con el tritono. Se duplicará aún una vez más, transmitiendo urgencia y tensión, cuando Steel amenace con lanzar a Miguel a los zombis. En ese instante, como previamente, la contundente percusión incide en la determinación de Bowman, que no duda en amenazar a Steel con su arma. Cerrando el corte, los estertores del tema son usados para enlazar dos secuencias más, a medida que las diferentes capas sonoras van cesando hasta que solo queda un *bright pad* agudo, que se desvanecerá paulatinamente.

En la escena con Sarah y Miguel oímos un motivo de *pad* mucho más calmado, caluroso, sin la presencia de otro instrumento. El *pad*, un elemento reconocible de las músicas anteriores, se entiende como un eco del peligro de ahí afuera, amenaza que es de hecho la causa del estado de nervios de Miguel. Al mismo tiempo, transmite empáticamente la preocupación y tristeza de Sarah por Miguel, habiéndose visto obligada a sedarle contra su voluntad.

La presentación del doctor Logan, que se encuentra experimentando con los zombis que los militares capturan, es remozada con una música de *pad* de similares características, si bien su carácter es más neutro y expectante. Esto conduce a que el sobresalto producido por la aparición de uno de los zombis, Bub, sea más eficaz, porque es apoyado por una subida brusca del nivel sonoro con sintetizador *sawtooth* que contrasta con el calmado motivo anterior. Como vemos, Harrison también incide en la tendencia carpenteriana de apoyar los sobresaltos con sonidos musicales de sintetizador.

En determinado momento, Bowman cae en la cuenta de que uno de los especímenes con que se encuentra experimentando Logan es su compañero militar recientemente fallecido, instante en que aparece una nueva música de *strings pad* de sintetizador. La técnica empleada en muchos de los temas de Harrison de separar los acordes con silencios, entrecortando la música en alguna de sus capas, parece asumir la angustia y el lamento de los protagonistas, como en este caso. El motivo adquiere una tonalidad más terrorífica cuando otro de los cadáveres trata de incorporarse y se eviscera. A pesar de las alusiones genéricas, existe una cierta y sutil tristeza basal en prácticamente todos los temas de Harrison, incluso en los más preponderantemente terroríficos como este, que otorga una personalidad peculiar a su partitura.

La discusión durante la reunión posterior entre el grupo médico y el militar, en la que el déspota capitán Rhodes amenaza a Bowman con dispararle, es reforzada en su gravedad con unas contundentes baterías electrónicas y los sintetizadores con registros amplios y nivel sonoro elevado, en diseños no melódicos sino texturales, que transmiten la tensión de la situación. La percusión, un instrumento habitual en las bandas militares y muy empleado en las marchas, se relaciona así con el grupo militar y el implacable y tirano capitán Rhodes. Como conclusión a la desagradable situación (tan solo un prelude de lo que sucederá luego), cuando Rhodes enfunda su arma, aparecen los movimientos acórdicos con tritono, en alusión al terror vivido, muy importante, en el seno del grupo humano.

El cierre de esta última secuencia enlaza con la siguiente con la vuelta de los *pads*, *strings* y *bright pads*. La conversación entre Bowman y John, el piloto del grupo, que se encarga de verbalizar el temor hacia los humanos, es acompañada de unos motivos que, por la edulcoración producida por las terceras mayores paralelas, no termina de encajar del todo, si bien la hondura del sonido de los *bright pad* puede tener cierto sentido en el contexto íntimo y de compañerismo entre los “buenos”. Sin solución de continuidad, el corte musical prosigue como enlace también para la siguiente escena, en la que las pesadillas de Bowman aparecen acompañadas primero por la repercusión de uno de los motivos más característicos del tema principal, esta vez a un ritmo más lacónico y triste, y después, en el momento más terrorífico, con la variación del motivo repetitivo de ocho notas, esta vez interpretado con un instrumento sintetizado de sonoridad aflautada.

Tras unos instantes de tensión cuando en el pasillo Bowman es testigo de una pelea entre los militares, aparece en primer lugar el pulso de *synth bass* tipo latido de corazón. El nerviosismo que transmite este diseño es rápidamente suavizado al aparecer su compañero Bill y, junto a él, los motivos algo más amables y ligeramente edulcorados de *bright pad* que se relacionan con la bondad y el compañerismo. El tema se desarrolla y mantiene hasta que Bill y Sarah se reúnen con John, confirmando que esta música aparece relacionada con el único grupo humano que parece llevarse bien y en el que prima la generosidad por encima del egoísmo.

Durante la conversación, irrumpirán de nuevo los *strings*, *pads* y xilófonos en un momento en que se pretende otorgar al diálogo especial importancia, empleando la música para remarcar las palabras de John. El motivo, olvidadas ya las tonalidades esperanzadoras, se torna dubitativo, llegando a incluir una especie de lamentos sampleados y con efectos en la misma banda sonora, que parecen describir el universo interno de Bowman.

Poco después, el doctor Logan experimentará con el zombi Bub, dándole una serie de objetos para observar su conducta. La música que oímos se compone de *pads* con efectos de *phaser*, con un extraño sentido neutro, en ningún caso reforzando el terror, situándose en cambio más cerca de la ciencia ficción (género que también vería en los sintetizadores el elemento perfecto para crear sonoridades de corte fantástico o futurista). No hay un discurso musical basado en tensiones y distensiones, sino una progresión de acordes cuya sonoridad etérea busca la indeterminación. Es en cambio la irrupción de Rhodes lo que activa la perversión del sentido neutral y apacible de la música, con un efecto sonoro que contrasta en su oscuridad con los *pads* que venían oyéndose. Al cierre de la secuencia, el doctor Logan se interpone entre Bub y Rhodes, instante en que irrumpen las percusiones marciales relacionadas con la tiranía de los militares, junto a un *sawtooth lead* grave.

En la siguiente secuencia de caza de zombis, en la zona de almacenaje, la música adquiere sonoridades más *rockeras*, incluyendo distorsiones y un marcado ritmo de cuatro por cuatro. A pesar de que la cacería sale mal y se convierte en una carnicería para el grupo de supervivientes, la música mantiene sonoridades más próximas a la acción que al terror. Hay una modulación sutil hacia la tragedia cuando uno de los heridos, sabiéndose condenado a transformarse en zombi, suplica por su muerte, instante en que los *pads*

adquieren un protagonismo más desnudo y el percusivo grave de piano recuerda al tañer de una funesta campana<sup>114</sup>.

Inmediatamente después, la narración vuelve a Sarah y Miguel y la música vuelve a retomar el bajo tipo latidos, que en este caso hace referencia, además de a lo acuciante de la situación, a la determinación de una Bowman que tomará decisiones difíciles con solvencia y presteza. La armonía, muy estática, se basa casi enteramente en un acorde, que sostenido provoca tensión, y su movimiento tiende a confirmar la presencia de la secuencia I-VI-VII. Por último, para cerrar este corte, irrumpe un *pad* en la mezcla junto a los militares, reforzando su presencia como un elemento hostil, aunque la música cesará pronto, dejando el diálogo posterior sin ella.

Antes de finalizar la secuencia, tras la marcha de Rhodes y sus secuaces, Bowman queda en *shock*, resonando el tema principal con su característico motivo de ocho notas en bucle, hasta que es consolada por John, activando unos apacibles *pads* y pianos electrónicos que frenan el nerviosismo de este tema. Se suma la función de enlace entre secuencias. En la siguiente, el sonido de *electric piano* adquiere algo de hondura, con un sutil y vaporoso movimiento melódico hacia el agudo que de nuevo remarca lo apacible de encontrarse entre compañeros, a pesar de la difícil situación. Cerrando el corte, se repercute uno de los motivos del tema principal, desarrollado hacia el final de la secuencia de créditos, mucho más lento, en referencia a la relación entre Sarah y Miguel, con un sentido más dulce, preocupado e incluso triste.

Al llegar Sarah y Bill al laboratorio, oímos una variación del motivo de ocho notas del tema principal, más rápida, con algunos contrapuntos, y ejecutada con la suma de varias capas. Posee un sentido difícil de desentrañar en relación a esta secuencia, pero podría venir a apoyar tanto una mención genérica a la ciencia ficción, como el nerviosismo de los protagonistas, con su acelerada y rítmica presencia. Sí avanza junto a la narración, sumando capas y, por lo tanto, tensión y volumen sonoro cuando los protagonistas descubren la cabeza que mantiene Logan para sus experimentos, o añadiendo una percusión fugaz al aparecer el doctor.

En una escena análoga a otra anterior, Logan prosigue con su experimento antropológico con Bub, reapareciendo los mismos *pads* con *phaser*. Durante la prueba, el doctor le pone

---

<sup>114</sup> Una vieja asimilación que, en referencia a la técnica compositiva pianística, explotaba ya Franz Liszt en el siglo XIX en obras como *Les Cloches de Genève* o *Funeraillles*.



la *Novena Sinfonía* de Beethoven al zombi a través de un *walkman*, para observar su reacción. De nuevo, la irrupción de los militares activa una música más relacionada con el terror. Desarrollándose junto a ellos, Rhodes acabará matando a Logan mientras trasluce la sonoridad de tritono.



Fotograma de *El día de los muertos*.

Más cercana a las convenciones sonoras del terror es la música de la siguiente secuencia, en la que vemos a Miguel despertar. La música asume el temor y las sospechas del espectador de que este personaje esté realmente “infectado”<sup>115</sup> y se transforme en zombi.

Conformándose definitivamente Rhodes como el antagonista real de la cinta (no los zombis), mata a sangre fría al doctor Fisher. En ese momento, retorna el latido musical, en un corte que combina percusiones con apariciones también de carácter percusivo del sintetizador. Esta articulación, agresiva y rítmica, casi primitivista, se pone en relación al peligro de la situación y al nerviosismo de los protagonistas, de manera empática, con amplia gravedad y nivel sonoro.

Se trata este de un corte musical largo y amplio, que se desarrollará con diferentes motivos en función de lo acuciante de la acción. Durante el duelo de intenciones entre Rhodes y John, el latido casi desnudo, apoyado solo por unos sintetizadores sosteniendo la

---

<sup>115</sup> El entrecomillado propio pretende hacer hincapié en que existe una diferenciación clara entre el arquetipo del zombi establecido por Romero y el infectado, aunque la mordedura de un zombi sea retratada también como una infección. Para ahondar más en estas cuestiones, encontramos monográficos cenitales como BISHOP, Kylie W. *American Zombie Gothic: The Rise and Fall (and Rise) of the Walking Dead in Popular Culture*. McFarland, Carolina del Norte, 2010.

Por mencionar otra publicación más, destaca en España el artículo SÁNCHEZ TRIGOS, Rubén. “Muertos, infectados y poseídos: el zombi en el cine español contemporáneo”. *Pasavento: Revista de estudios hispánicos*, Vol. 1, nº 1, 2013, pp. 11-34.

consabida secuencia armónica ya explotada, mantiene la tensión y el pulso, no sin cierta épica, puesta en el estoico personaje de John. La situación peligrosa de Sarah y Bill incluye el nervioso motivo de ocho notas, ahora más acelerado que nunca (tempo duplicado). Al disponerse Steel a apalizar a John, el latido de figuración dual se transforma en un más acuciante pulso a negra, evolucionando activamente con la narración. Durante la pelea, el protagonismo de las percusiones está relacionado con la actitud genérica de la música de acción. El nivel sonoro disminuye en cierto momento para permitirnos escuchar en la banda sonora el sonido de la sirena, que significa que alguien está tratando de huir del lugar; también la música, en su diseño, pierde capas sonoras para dejar de ser tan relevante en ese momento, y se retoma el pulso dual.

Cuando los protagonistas son atacados por un zombi, vuelven los acordes que traslucen el movimiento con tritono, apoyando la oscuridad de la secuencia. El ataque de un segundo zombi, que es empleado para crear un sobresalto, es reforzado, con base en esta intención, por unos diseños efectistas e histéricos de sintetizador, efectuando tirones bruscos de afinación hacia el agudo, imitando así gritos vocales a través del instrumento musical.

La imponente irrupción del sintetizador en el instante en que John noquea a Rhodes y le roba los revólveres se pone en relación con las intenciones más primarias del piloto, ubicándose el sentido de esta música en su psique interna. Al decidir que no disparará, la escena cambia de localización y vuelve el pulso dual, ejecutado con bombo y piano en registro grave. En esta ocasión, el desarrollo de la música favorece que el bajo cambie de nota, olvidando la idea de bajo pedal, que deja de tener sentido en un contexto en el que no se le está superponiendo otro gesto musical. El momento estructural en que se halla el tema también favorece el desarrollo temático musical.

Tras cesar durante unos instantes, en la secuencia en la gruta oscura, plagada de zombis, la música adquiere una especial discreción, confundiéndose, de manera evidentemente premeditada, con el sonido ambiente. Su función neutra (de nuevo, cabe reseñar que no incida ni subraye los aspectos terroríficos, a pesar de lo propicio de la situación) es sobre todo ambiental.

No tardará en regresar el pulso característico junto al acto heroico de Salazar, que se sacrificará para vengarse de los militares metiendo a los zombis en la base. En este

momento, el nivel sonoro es elevado, con gran relevancia de las distintas capas de sintetizador, configurando un momento climático de especial relevancia.

Bub, que ha conseguido liberarse de sus cadenas, descubre el cadáver de Logan, instante que en la música aparece reforzado por los *pads* que acompañaban sus escenas juntos en el laboratorio. Este recuerdo se engarza orgánicamente en el desarrollo del tema manteniendo el mismo tono y tempo, pero modulando su intención hacia una suerte de tristeza que, por hallarse en el universo de Bub, humaniza al zombi, algo clave en el discurso de Romero en *El día de los muertos*.

De hecho, aunque con alusiones genéricas a la acción, la repercusión del tema principal a través de uno de sus motivos más reconocibles de *pad*, se siente triunfalista. Mientras atacan a los militares, los zombis son los buenos, y aparecen recompensados con una música sutilmente épica que celebra su comportamiento. Harrison y Romero permiten al espectador así vivir una suerte de catarsis con base en el placer culpable que produce la venganza hacia personajes negativos, recreándose en sus desmembramientos a través de unos efectos especiales muy cuidados de Tom Savini, una puesta en escena descarnada, imágenes potentes y explícitas y, en lo concerniente a la banda sonora, reducción del movimiento interno temático para favorecer la audición de los gritos de las víctimas y el resto de desagradables sonidos. No sin cierto sentido del humor, el desarrollo de este tema es reforzado en su épica con la adición de guitarras eléctricas *rockeras*.

Por otro lado, los protagonistas, tratando de salir del lugar, descubren que el elevador que les podría llevar a la superficie está destruido. En esos momentos, un sonido tipo *glide* moviéndose con insistencia en un amplio intervalo de cuarta asume en su configuración una imitación al sonido que haría una alarma, lo que genera premura y tensión. Desaparecido luego este sonido, su movimiento lo retoma el bajo.

Al momento climático definitivo de *El día de los muertos*, la muerte de Rhodes, precede su patética persecución por los pasillos, huyendo este de un Bub armado que amenaza con dispararle, con un diseño especialmente contundente en lo rítmico, que incluso se encarga de remarcar el marcial avance del zombi con la percusión. Pero la carnicería en que se convierte su muerte final por manos de la masa de muertos vivientes es remarcada por un descenso brusco del nivel sonoro de la música, otorgando especial preponderancia a los efectos sonoros no musicales de la banda sonora (gritos, gemidos, gruñidos, carne

desgarrándose, etc.). La presencia indefinida de unos *bright pad* sin asidero tonal reseña lo irracional de la carnicería y la masa de zombis que la pergeña.

En un proceso similar al del arranque, la presencia del motivo de ocho notas del tema principal es empleado para acompañar un sueño de la protagonista, que se despierta habiendo soñado ser capturada por un zombi al subirse al helicóptero. En la última secuencia del filme, los protagonistas se encuentran a salvo en una isla desierta, mientras oímos una repercusión del material de extensión del tema principal especialmente alegre, a pesar de encontrarse en modo menor, lo que evita una edulcoración excesiva. Con esta nueva versión, que en realidad es una canción compuesta exprofeso para *El día de los muertos* (cantada por Sputzi Sparacino), y que abre una puerta a la esperanza para los personajes de Sarah, John y Bill, irrumpen los títulos de crédito, conformándose así como tema final del filme.

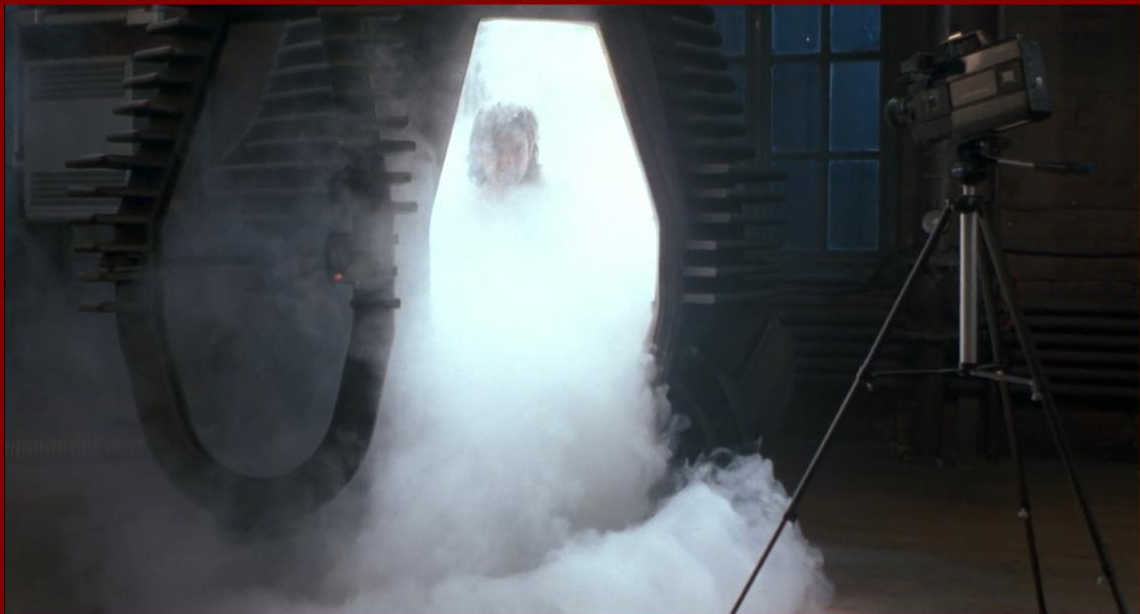
Recapitulando, la música de John Harrison para *El día de los muertos* se encuentra claramente ubicada en la órbita de los compositores carpenterianos. Maneja sobre todo un lenguaje minimalista, con uso prácticamente exclusivo de instrumentos electrónicos, que con sus diseños basados en bucles y adición o extracción de capas de sonido mantienen una estética muy definida y homogénea durante toda la película. En la mayoría de casos, la armonía sobre la que se montan los diversos motivos musicales es muy básica, basada en los acordes clichés de la música *rock* y *pop* del momento, como hemos ido describiendo.

Estructuralmente, la película presenta en su arranque un tema musical muy seccionado y desarrollado de cuyas partes se derivarán todo el resto de cortes musicales, si bien no podemos establecer una diferenciación jerárquica entre temas. A pesar de considerar a este primer tema como principal, no podemos considerar que el resto sean secundarios, o tan siquiera que exista otra serie de temas centrales además del principal (que, como nos recuerda Xalabarder, siempre es central). Al contrario, por las características constructivas de este tema, rico en secciones y diversidad motívica, se establece una cierta homogeneidad estética, mientras que se favorece una variedad en el posterior empleo y desarrollo de motivos sueltos, que son engarzados en distintas partes de la cinta, a veces con variaciones que subvierten su significado (como en determinados momentos íntimos en que se ralentizan y repercuten con mayor calidez) o a veces con desarrollos completos.

En cuanto a la semántica musical, la partitura de Harrison posee una cierta tonalidad melancólica y triste que empapa todos los temas, incluso los más contundentes y los más intimistas. Al margen de eso, su uso se encarga de remarcar el discurso crítico de la cinta de Romero (el hombre es un lobo para el hombre), con un carácter neutro al mostrarse junto a los zombis, incluso otorgándoles cierta épica en algunos momentos, pero censurando al grupo militar, los antagonistas evidentes de la película, haciéndoles detonar los diseños de mayor nervio o los más característicos en el género de terror.

De alguna forma, la masa de zombis es presentada como una suerte de ente sobrenatural, cuasi divino, que será el encargado de purgar los pecados de los personajes humanos. Esta idea etérea se entiende mejor a través de la música minimalista, que con sus bucles repetitivos y sus tímbricas que tienden a la vaporosidad (*bright pads*, xilófonos...) parecen ubicar la cinta en la esfera de la ensoñación o la fantasía, en una suerte de hipnotismo o trance irreal, que al mismo tiempo favorece y refuerza el impacto de su descarnada y explícita violencia.

AÑO  
1986



*La mosca*

## 3.8. Año 1986

### 3.8.1. *La mosca*



Título original: *The Fly*.



Director: David Cronenberg.



Música compuesta por: Howard Shore.

Una de las obras cinematográficas fundamentales para entender el fenómeno del *biopunk*<sup>116</sup> será *La mosca*, de David Cronenberg, una nueva adaptación del relato corto homónimo de George Langelaan, que a su vez ya había sido llevado al cine con anterioridad<sup>117</sup>.

Es importante recalcar que se trata de una nueva visión del relato, no de un *remake* de aquel filme. Míguez Santa Cruz nos lo deja claro: «Cronenberg [...] se mostró renuente a rodar un simple *remake* de la producción de 1958, por lo que puso como condición ineludible [...] revisar a su gusto el texto original de Langelaan», y aún más allá, «resultaba evidente la voluntad de productores, guionistas, director y actores, de instituir un producto esencialmente genuino, con carácter propio y que poca o ninguna relación tuviera con el relato corto de 1957»<sup>118</sup>.

Director oriundo de Canadá, *La mosca* sería la segunda película de Cronenberg de producción estadounidense, tras *La zona muerta* (*The Dead Zone*. David Cronenberg, EE. UU., 1983). En ella se ven reflejadas, casi a modo de compendio, la mayoría de temáticas que exploraría Cronenberg en su cine.

En 1979 comenzaría una fructuosa relación profesional junto al también canadiense compositor Howard Shore, quien compondría las partituras de la práctica totalidad de sus filmes desde entonces, siendo uno de los tandems más férreos entre un director de género y un compositor musical que ha habido.

---

<sup>116</sup> Término que, a diferencia de “*cyberpunk*”, hace referencia a la especulación ficcional en torno a la biología sintética, no a las ciencias de la comunicación.

<sup>117</sup> *La mosca* (*The Fly*. Kurt Newmann, EE. UU., 1958).

<sup>118</sup> MÍGUEZ SANTA CRUZ, Antonio. Alteraciones desde el antimundo. *La mosca* de George Langelaan y David Cronenberg. *Trasvases Entre La Literatura Y El Cine*, (2), 2020, pp. 85-86.

El tema inicial de Shore, que será central, arranca con un imponente *tutti* orquestal homofónico, exhibiendo un cautivador lenguaje posromántico muy ajustado al *pathos* trágico de la historia que se nos va a narrar. El *tutti* pronto da paso a los grupos orquestales, desarrollando el tema desde la dinámica *piano*, con una armonía que trasluce un modo mixolidio que a su vez favorece la idea de ensoñación y fantasía, añadiendo disonancias para ofrecer un sonido más inquietante. Posee un motivo melódico característico formado por solo tres notas distintas (un total de cinco, pues dos se repiten), una amplitud de tercera y movimiento interno por grados conjuntos descendentes (segundas mayores). Esta sección da paso a otra contrastante, en modo menor y con pedal en re, con unos metales más subyugantes y dramáticos. Tras una subida al agudo especialmente expresiva del grupo de cuerdas, regresa la más calmada sección en modo mixolidio, sonando el motivo característico de cinco notas descendentes.

Las secuencias iniciales no contienen música. Al llegar al apartamento de Seth Brundle, el científico protagonista, este comienza a tocar su piano, por lo que oímos música diegética. Brundle emplea el instrumento con cierto humor, acompañando el devenir de la conversación con algunos motivos y clichés propios del cine mudo, en el que cada afecto transmitido por la película era colegido por una música de piano generalmente muy empática.

Tras más de quince minutos sin aparición alguna de la música de Shore, el primer corte musical es oído durante el experimento fallido con el babuino, otorgando a ese instante especial relevancia estructural. No habiendo aplicado nada de música durante las secuencias previas, cuyo avance narrativo se basaba eminentemente en el diálogo, se refuerza por contraste la fascinación hacia el *telepod*, las cápsulas de teletransportación inventadas por Brundle. Los expresivos violines no traslucen oscuridad, pero sí un sutil dramatismo trágico. Sobre ellos, oímos un diseño repetitivo de tres notas que se mueven ascendentemente, en intervalos de segunda y cuarta. Este movimiento hacia el agudo, que luego asumirán el arpa y, con otro desarrollo, los violines, parece plantear una pregunta que queda suspendida en el aire, inconclusa, mientras acompañan al momento de dudas en la experimentación (con fatal destino para el pobre primate). Contrasta lo horrible y explícito de las imágenes con la decisión de Shore de no subrayar demasiado los elementos oscuros o terroríficos, sino si acaso los aspectos dramáticos.



Poco después, en una más íntima secuencia en la que Veronica graba a Seth hablando a cámara sobre lo ocurrido, oímos una música mucho más sutil, con nivel sonoro bajo. En ella, un solista de cuerda ejecuta una melodía que luego es contestada por un corno inglés, con una separación de arpa entre ambas, que ejecuta un acorde basándose en la interválica del motivo anterior (segunda mayor y cuarta justa). De nuevo, la música de Shore suena sutilmente triste, pero sin subrayados que excedan a las imágenes. Se trata, no obstante, de un corte breve que funciona como enlace, pero también comienza a ofrecer pistas al espectador en torno a la incipiente relación entre periodista y científico.

De hecho, este motivo es repercutido a continuación, ya sobre las imágenes de Veronica y Seth manteniendo relaciones. El tema es caluroso y luminoso, con una ligera sonoridad *jazz*. En esta ocasión, la armonía con la característica segunda mayor la mueve el piano. Como antes, se trata de un apunte muy breve.

A la mañana siguiente, Brundle prueba a experimentar con un bistec de carne. La música retoma estos diseños y los expande, añadiendo a la característica sonoridad de segunda la de séptima, y manteniendo los movimientos armónicos por segundas, algo presente desde el tema inicial. Combina sonoridades modales al comienzo del corte con tonales al final, aportando luminosidad y sensación de éxito. Tras unos momentos en silencio, permitiendo oír los diálogos sin música, se retoma el tema, algo más desarrollado, al final de la secuencia, poco antes y durante la salida de Veronica de la casa de Seth. La melodía principal mantiene el característico juego de pregunta y respuesta imitativo entre solistas instrumentales, ejecutándose ahora con mayor expresividad y preeminencia, tratándose como se trata de unos instantes sin diálogo.

Unos minutos después, Brundle repite el experimento con otro babuino, por lo que vuelve este tema. Tras unos segundos en silencio que sostienen la tensión (¿habrá salido bien esta vez la teletransportación?), la aparición triunfal del animal es apoyada por un contundente timbal, melodía de oboe y contrapunto de cuerdas, con un diseño característico arpegiado de ida y vuelta. Shore rehúye mencionar el modo mayor, incluso cuando la sensación es positiva como ahora.

Al intimar de nuevo la pareja se retorna a su tema, en la versión de corno inglés y piano, ahora reforzado sutilmente por las cuerdas. Conformado ya como tema de amor, destaca por ser una excepción por su tono mayor y su carácter especialmente íntimo y delicado. Al finalizar este corte, y tras unos segundos de silencio, se repercute de nuevo, en una

versión muy modificada, resumida y breve, con función de enlace entre secuencias, más disonante y con un sentido más oscuro.

Brundle decide al fin realizar su experimento consigo mismo, con el contratiempo de que, aunque aún no lo sabe, una mosca entró en la máquina junto a él. La música que oímos es un desarrollo variado de la sección central del tema inicial. Mantiene el sentido trágico original pero añade más niveles de dramatismo gracias a una masa orquestal apabullante, más grande y disonante. Su desarrollo apoya la tensión de la acción, por ejemplo, manteniendo expectante un desnudo violín estático cuando vemos al científico en la otra cápsula (de nuevo, ¿habrá ido todo bien?). El repetitivo gesto de dos notas parece asumir el paso del tiempo, una suerte de tictac que cinematográficamente aparece reflejado con una cuenta atrás en el ordenador de la máquina, otro recurso creado para generar tensión a la vez que sensación de avance irrefrenable.

Casi sin solución de continuidad, en la siguiente secuencia vemos a Veronica volver a casa de Seth, enlazando con una nueva música, un grupo de cuerdas con un lenguaje algo más vanguardista e indeterminado, resonando motivos derivados de otros anteriormente desarrollados por Shore, como el característico del tema central inicial.

Durante la noche, oiremos algunos breves cortes musicales más, poco preponderantes, con un carácter sobre todo textural y atmosférico, grupos orquestales reducidos y reproducción de gestos ya presentados con anterioridad. Mientras duermen los protagonistas, el dibujo arpegiado repetitivo favorece el hipnotismo de ensoñación, en un sentido que ya poseía el tema inicial, aquí confirmado por la acción fílmica. Los dos primeros y evidentes síntomas de que un cambio está operando en Seth, el pelo en la espalda y sus incipientes reflejos (captura una mosca al vuelo), son reforzados con el contrabajo. La secuencia finaliza cuando Veronica despierta, envuelta en estos hipnóticos diseños. Sus dudas son asumidas por el juego de pregunta y respuesta entre trompa y clarinete, y unos movimientos de cámara suaves y envolventes.

La secuencia finalizará con un retorno al tema inicial, de nuevo variado, con un carácter más etéreo favorecido por la presencia del vibráfono y el modo mixolidio.

Un *glissando* de arpa marcará la irrupción de los violines en un nuevo corte musical al comienzo de la secuencia en que Veronica mantiene sexo con un extrañamente potente Seth. La transformación motívica de Howard Shore incluye una inversión de su tema de

tres notas descendentes, que por tanto ahora son ascendentes. Se mantiene, no obstante, un cierto sentido de inquietud, a pesar de que de momento, aparte de los extraños pelos, no se nos ha mostrado ningún efecto realmente negativo en el científico. La música está así anticipando la tragedia desde prácticamente sus primeras notas.

En efecto, no tardaremos en confirmar que el experimento está cambiando a Seth, que recrimina a Veronica no quererle someter a él también. En ese instante, se presenta un tema central que se va a relacionar con la tragedia en torno a Seth. Posee una melodía característica de cuatro notas en modo menor, un carácter pausado y lacónico, y una armonía característica basada en dos acordes en relación mediántica (I-VI). Al salir Seth de su casa enfadado, el tema se reorquesta con el grupo completo, aumentando la dinámica y empleando el *tutti* orquestal para ejecutar la melodía (o, por mejor decir, su contrapunto, antes dedicado a los violines. Mantiene la misma función) homofónicamente, lo que redundará en una mayor grandilocuencia y, por ende, tragedia.

Seth recalca en un club nocturno, en el que oímos *Help Me* de Bryan Ferry, una canción en estilo *pop* de la época. La música diegética se detiene al comenzar el pulso entre Seth y el otro hombre, arrancando la incidental de Shore. Aunque preludiada por un gesto de corno inglés, un instrumento de sonoridad calurosa y dulce, la orquesta será protagonista de este nuevo corte, de lenguaje indeterminado, con marcados y nerviosos movimientos homofónicos y efecto de *delay* en la mezcla. La violenta irrupción del trombón termina de conformar un instante musical aterrador y subyugante, en el que Seth hace gala de su monstruosa e implacable fuerza. La relevancia de los metales en la parte final tiene que ver con el apoyo al horror desencadenado por Seth.

La agresiva articulación de las cuerdas y el lenguaje vanguardista empleado en la secuencia en las escaleras retrotraen a las composiciones de Herrmann, con una naturaleza insondable, un terror latente cuyo origen es incierto. Finalmente, esta secuencia desencadena en el tema central de Seth cuando este, recién salido otra vez de la máquina, se dispone a tener sexo con Tawny.

Un *crescendo* de los trémolos de cuerdas acompaña al momento en que Seth echa de su casa a Veronica. Esta, sola en el pasillo, al otro lado de la puerta, es acompasada por una nueva variación del tema inicial, con una interpretación sutil de violines.

Enlazando con esta breve mención, aparece la secuencia en que vemos por primera vez la degeneración física que el experimento está causando en Seth (se le caen las uñas), junto a una música con un lenguaje más expresionista. La orquesta ejecuta una serie de homorritmias, con los perfiles melódicos separados entre sí de manera que se crean fuertes disonancias entre los grupos instrumentales. Se puede entender como una versión transfigurada del tema central de Seth, un espejo que le devuelve una imagen casi irreconocible.



Fotograma de *La mosca*.

Con un carácter muy similar a este, pero con orquesta de cuerdas, se repercute luego el tema inicial, mientras Seth recrea virtualmente el experimento que le cambió, tratando de encontrar una respuesta. A medida que descubre la verdad en torno a su fusión genética con una mosca, la música cambia al lenguaje expresionista, pero mantiene la instrumentación de cuerdas, ofreciendo oscuridad y, hacia el final, un *crescendo* de terror trágico.

En la siguiente secuencia, Veronica recibe una llamada de Seth, mientras suena, en un nivel sonoro bajo y dinámica *piano* el tema de Seth, con un grupo orquestal muy reducido, protagonistas las cuerdas y el arpa. Por su sutileza, se siente especialmente triste.

Sin cortar, la música prosigue cuando vemos a Veronica llegar a casa de Seth tras una elipsis en el montaje suavizada por esta continuidad musical. El tema musical característico de cuatro notas pasa a la trompa, y se mantiene el *piano* dinámico hasta que

la terrible presencia de un degenerado Seth irrumpe con cierto sobresalto, apoyado por el *tutti* orquestal con *forte subito*, que ejecuta el contrapunto de la melodía principal durante unos instantes, hasta que es apaciguado, posiblemente a través de trucos de mezcla, para dejar inmediatamente paso de nuevo a las dinámicas *piano*, manteniendo el mismo tema. La idea de apoyar así el sobresalto no termina de funcionar bien porque no se entiende estructuralmente esa súbita subida dinámica durante un lapso tan breve, para quedar trastocada sin que se haya podido desarrollar mínimamente el diseño, quedando finalmente una sensación poco orgánica. El retorno de Veronica al día siguiente activa de nuevo la aparición del tema inicial en los violines.

Tras conocer que Veronica está embarazada de Seth, sus miedos nocturnos aparecen junto a una música con gran orquestación, tema de carácter terrorífico y tremendista que recuerda al Herrmann de *El cabo del terror* (*Cape Fear*. J. Lee Thompson, EE. UU., 1962). El fuerte *crescendo* orquestal “sirve” para despertar a Veronica de su pesadilla, dejando un recuerdo nervioso con un violín ejecutando en *non legato* una melodía de perfil indeterminado, asimilando la agitación de la periodista.

Brundle, ya muy afectado por su transformación en mosca, recibe la visita de Veronica, dispuesta esta a hacerle partícipe de su embarazo, cosa que no acabará sucediendo. Durante la conversación, el monólogo de Seth es apoyado por la presencia sutil del acompañamiento instrumental a su tema central. Será cuando el desdichado reconozca que hará daño a Veronica si se queda allí cuando la orquesta ejecutará la melodía principal, con un *forte subito* remarcado por los timbales, con un sentimiento desbordantemente trágico, casi funesto, preferencia por los registros graves reforzando el tormento personal del protagonista.

Ya en la calle, se menciona el tema de amor cuando Seth espía a Veronica y Stathis desde la azotea, lo que ubica la música en el universo empático de la psique de Seth, que siente celos.

Seth irrumpe en la clínica cuando Veronica se dispone a abortar, secuestrándola, acercando Cronenberg la figura de Seth a la también trágica y monstruosa figura de King Kong, y a Howard Shore a la grandiosa partitura de Max Steiner para el clásico del 33<sup>119</sup>. En una azotea, se produce una conversación íntima entre Veronica y Seth mientras se

---

<sup>119</sup> *King Kong* (íd. Merian C. Cooper y Ernest B. Shoedsack, EE. UU., 1933).

repercute el tema inicial. La mirada furtiva final de Seth es acompañada a un sutil *crescendo*.

La siguiente secuencia prosigue con música, mientras Stathis se cuelga en la casa de Seth. Los diseños expresionistas de cuerdas graves acompañan dubitativos el errático caminar del desconcertado personaje. A medida que la secuencia avanza, el paulatino movimiento hacia el agudo de las cuerdas nos hace entender que hay un peligro inminente que está a punto de prorrumpir en escena. Efectivamente, Seth ataca a Stathis, y la música alcanza su mayores cotas terroríficas, gran protagonismo de los metales.

La música cesa su dinámica *fortissimo* cuando Veronica le pide por favor que pare. Sin protagonismo temático, prosigue a un nivel sonoro muy bajo, manteniendo su lenguaje expresionista y aportando inquietud a la atmósfera. El inicio de la secuencia de cuenta atrás para el experimento que pretende llevar a cabo Seth detona la aparición contrastantemente fuerte del trombón, mientras la orquesta ejecuta un paulatino *crescendo* apoyada en el trémolo de timbal. Mientras Seth, sin casi atisbos ya de humanidad en su fisionomía, arrastra a Veronica hacia los *telepods*, se vuelve a recurrir a la música climática de terror de la secuencia de ataque a Stathis.

Se viven momentos de puro horror cuando la cuenta atrás apremia, a punto de llevarse a cabo el enajenado plan de Seth, mientras Stathis trata de sacar fuerzas para impedirlo. Los timbales ejecutan un ritmo marcado que asume ese paso del tiempo con severidad, mientras el *tutti* orquestal produce sonidos disonantes con fuerte movimiento interno, por supuesto, sin asidero tonal alguno.

No es sino cuando Stathis logra disparar a los cables y Seth desaparece junto a un trozo de la cápsula que se retoma el tema central de Seth, alcanzando las mayores cotas de tragedia y patetismo cuando por fin este es expelido en la que será su forma final, combinado con la propia cápsula y rogando por su muerte.

Como tema final, el tema central de Seth, que aparece en su versión completa. Shore sigue la estrategia de estructurar su música de manera que durante la película se presentan distintas versiones, sin la orquestación completa, hasta que al final aparece en su versión definitiva, que ha de entenderse que es esta repercusión que actúa como tema final.

La partitura de Shore para *La mosca* mantiene estrategias compositivas más clásicas, en la línea herrmanniana, con especial talento para el desarrollo temático y el manejo de

lenguajes. Presenta tres temas centrales, cada uno con un lenguaje diferenciado (modal, tonal y expresionista), si bien el primero de ellos no termina de estar asociado a una situación concreta, sino que le sirve a Shore para, con base en él, extraer material para luego irlo repercutiendo, modulando su sentido y carácter.

No hay una jerarquía evidente entre temas, ya que sobre todo el primero inicial y el de Seth están a un nivel de importancia equivalente, empleándose cada uno de ellos en función de criterios estructurales y de variedad. En el caso del tema de amor, posee una función más acotada, pero su relevancia se circunscribe a narrar con música la degeneración de la relación entre Seth y Veronica. Aparte de estos, hay una serie de temas secundarios, que lo son no porque se ubiquen en un estrato de relevancia subordinado, sino porque poseen menor importancia estructural o un uso cuantitativamente menor con respecto a los tres centrales. En este grupo se incluyen todos los temas que inciden casi unidimensionalmente en el terror del filme, mientras que los temas centrales siempre se encargan de reflejar la tragedia de la historia.

Observamos además un uso bastante comedido de la música, con un número de intervenciones bastante corto, comparativamente hablando, y con brevedad en cada corte. Dosificándola más, la música termina siendo más efectiva cuando es presentada en los momentos clave de la cinta.

Por otro lado, hay un elemento que unifica la práctica totalidad de temas de Shore: una suerte de tristeza basal que impregna de tragedia toda la partitura. Incluso los temas más positivos, como es el de amor en sus primeras apariciones, parece asumir cierta tristeza y melancolía en sus notas. Este sentido trágico alcanzará su cénit en el tramo final. Shore se interesa así más por el dramatismo musical, por el patetismo de la historia, que por ofrecer tonalidades terroríficas en su música, si bien existen algunos temas secundarios, relacionados con las imágenes más horribles, que sí traslucen carácter de terror.

### 3.8.2. *Critters*



Título original: *Critters*.



Director: Stephen Herek.



Música compuesta por: David Newman.

A rebufo del incipiente éxito del cine de terror con pequeños monstruos que iniciaría sobre todo *Gremlins*, pero también la muy rentable *Ghoulies*, que verían crecer su fama en el por aquel entonces emergente mercado de vídeo doméstico, saldrá a la luz *Critters*. Su base es tan evidentemente similar que los creadores tuvieron que modificar su guion para alejarse lo más posible de *Gremlins*, de manera que finalmente la película acabará pareciéndose más a los viejos filmes de ciencia ficción sobre invasiones extraterrestres de los años 50, así en su esquema narrativo como en su estudio sobre la otredad, remozado con el distanciamiento irónico y cómico más propio de los 80.

La música original de David Newman, que debutaba con *Critters* en la composición musical para largometrajes, irá de hecho por esta línea, tanto en su concepción general, como en su estilo compositivo y su función estructural.

El arranque de *Critters* sirve a Newman para separar dos universos sonoros: el relacionado con el espacio, más intrínsecamente apegado genéricamente a la ciencia ficción, y el relacionado con la Tierra y, por ende, el mundo humano. La película comienza con un preludio en el que se nos narra la huida de las criaturas desde un asteroide-prisión a la Tierra. Toda la secuencia, que a su vez está flanqueada por insertos de títulos de crédito, es acompañada por música de sintetizador. El material compositivo, no obstante, no posee características verdaderamente idiomáticas; Newman traslada al sintetizador las sonoridades orquestales que se desarrollarán después, de forma que es la propia elección tímbrica lo que separa ambas atmósferas, manteniendo una línea estética homogénea.

Se trata de un tema inicial, pero no podemos hablar de tema principal por no existir durante la película una jerarquización evidente, como hemos podido ver en otros ejemplos anteriormente (*La mosca*). Como tema inicial que es, establece el lenguaje compositivo del filme, si bien la estética general predominante será la que oiremos después con sonidos



orquestales, aunque se imite con el sintetizador. Se trata de una música discreta, más apegada a las sonoridades de la ciencia ficción que del terror, sobre todo en este arranque, sin cualidad melódica destacable, con función textural y atmosférica.

Está formado por tres capas de *synth pads* en los tres registros principales (grave, medio y agudo), de manera que el grave y el agudo suelen permanecer bastante estáticos y el medio es empleado para generar algo de movimiento interno. Esta separación de registros tan marcada produce sonoridades muy abiertas. No hay una dialéctica de tensión-distensión entre los diferentes acordes resultantes, ni un lenguaje que trasluzca adhesión a centros tonales, que se evitan deliberadamente, ni tampoco direccionalidad musical clara. Prevalece así la sensación de extrañeza y expectación, sin poner nunca la música en primer plano. Esta idea de música abierta sin dirección clara asociada al espacio ya se podía encontrar en la música para *Alien, el octavo pasajero*, cinta que también planteaba la confluencia genérica entre el terror y la ciencia ficción.

Durante unos instantes, en esta misma secuencia, en los que se muestra algo de acción en pantalla (disparos hacia la nave que escapa), la música acompaña aportando un ritmo más breve y constante, para retornar a los movimientos pausados y casi estáticos cuando se vuelve a los diálogos. Al presentarnos a los dos cazarrecompensas, se pone de relieve la sonoridad de tercera mayor, pero se niega cualquier inflexión tonal al carecer de centros tonales o dialéctica tensión-distensión, como decíamos. La sensación es de expectación y refuerzo de la fantasía como una ensoñación.

Esta música se mantiene sonando al aparecer los títulos de crédito, pero hay una ruptura en mitad de ellos, que coincide con la irrupción del título de la película, en la cual se cambian las imágenes del espacio por imágenes de la Tierra, produciendo al mismo tiempo un cambio del paisaje sonoro, que pasa a ser netamente orquestal. En este caso, si atendemos a la función habitual de los temas iniciales, esto es, la presentación de la estética musical del filme, deberíamos considerar que ambas músicas son temas iniciales, o que el tema inicial se halla formado por dos tipos de paisajes sonoros, que son aquellos que Newman desarrollará a lo largo de *Critters*.

En cuanto a la música en la Tierra, ya sí se trata de una música tonal, apacible y con grupos orquestales muy pequeños, que se van sumando poco a poco. El arranque es solo con el caluroso grupo de maderas, acompañando a las imágenes de los exteriores de la vivienda de la familia protagonista. Al adentrarse en el interior, con Helen cocinando el

desayuno, entran las cuerdas. La presentación de Brad hace aparecer al piano. Se mantiene, como al comienzo, una idea musical general de poco movimiento, sin apenas protagonismo temático, solamente textural, con amplios bajos pedales y movimientos sutiles en el resto de registros. En este caso, se trata de crear una sensación romantizada de bucolismo y paz, en coherencia empática con la apacible vida de la familia, para después, durante la cinta, crear contrastes y perturbar esa tranquilidad inicial. La música desaparecerá por fin justo al terminar los títulos de crédito, lo que confirma que se ha de incluir en la consideración de tema inicial.

Tras cuatro minutos sin música, necesarios para crear contraste con un inicio largo sin pausa musical, la acción retorna a los cazarrecompensas, en el espacio. Con ellos, vuelven los *pads* de sintetizador, esta vez en una sola capa sonora, el protagonismo reducido al mínimo para otorgar más relevancia al diálogo. En esta secuencia, aparece la canción *Power of the Night*, atribuida en la diégesis fílmica al artista ficticio Johnny Steele, que en realidad está compuesta ex profeso por Terrence Mann, actor y compositor que es, de hecho, quien interpreta al personaje de Steele/Ug el cazarrecompensas. Se trata de una canción de estilo *glam rock*, que estaba de moda en esa época. La oímos durante la secuencia de transformación del cazarrecompensas en la imagen del cantante, y finalizará justo cuando este la completa, retornándose a la música de sintetizador habitual.

De vuelta a la Tierra nuevamente, la música *country* con banjo sonando diegética en la radio nos devuelve a la finca de la familia Brown. Como en la mayoría de casos en que se emplea esta música (y sobre todo la música de banjo), hace referencia a la ruralidad, como música descriptiva de ambiente.

La llegada en coche de April con su novio es acompañada con el solo de guitarra del final de *Power of the Night*, asociando a Steve Elliot con una actitud muy contrastante con la del mundo rural, representada en lo musical por el *country*. La música aporta información (como también se encargará de ofrecer la puesta en escena y el guion) para que entendamos, no sin cierta comicidad, que Steve no encaja en ese mundo.

La persecución entre April y Brad es acompasada por una juguetona música con el *glockenspiel*, el triángulo y los *pizzicati* de cuerdas como protagonistas. Está en modo lidio, cuyo uso, como hemos ido viendo, no deja de ser un cliché para armonizar temas juguetones, desenfadados y ligeros, que por lo general suelen ir asociados a movimiento

en la acción, y sentimientos positivos o ligeramente cómicos, nunca acción frenética que implique riesgos o peligros.

Al subir Brad a su habitación, castigado, reproduce con su aparato de radio un casete con la música de *Power of the Night*. La reincidencia en este tema es ejercida para insinuarnos que la fama de la canción y de su cantante Johnny Steele, en el universo de *Critters*, es amplia y, concretamente, que Brad lo conoce y admira. Así, se facilitará luego la comicidad que pretende el guion a través del juego de máscaras en los personajes de los cazarrecompensas.

El siguiente corte musical vuelve a tener las mismas características que este último: música diegética en la radio de la habitación de Brad. En este caso, se trata de una canción preexistente: *No Turning Back*, de la artista Ché Zuro, un tema *pop rock* de 1985 (cuya popularidad está irremediablemente asociada a *Critters*). A la vez que aporta información sobre los gustos musicales de Brad, acompaña a la narración a través de su letra de manera empática (April y Steve se disponen a mantener relaciones íntimas en el granero). Al llegar allí, April enciende otra radio más, sonando la canción *Still You Turn Me On*, de la banda The Mix, una balada *pop* de temática amorosa. Este tema se retomará varias veces cuando a través del montaje retornen las escenas de la pareja en el granero.

Unos instantes después, la acción pasa a focalizarse en la llegada a la Tierra de los *critters* y, aunque apenas es preponderante en la mezcla de la banda sonora, en la que el protagonismo lo tienen los efectos de sonido, oímos unos fondos musicales de *synth pad*, sin carácter temático, como parte del paisaje sonoro que acompaña a los extraterrestres y el misterio en torno a ellos. Como antes, se trata de una música que guarda relación con los clichés genéricos de la ciencia ficción.

Intercalándose con las imágenes de la nave espacial surcando ya el cielo terrestre, vemos a Helen viendo la tele, de nuevo apareciendo en ella el clip y la música de *Power of the Night*, incidiendo en su dimensión incluso a través de la locución, que nos informa de que es «el número uno de la semana».

Al salir Jay, el padre de la familia, a investigar lo sucedido (el aterrizaje de la nave espacial), vuelve la música orquestal, con sonoridades que traslucen misterio. En este caso, Newman traslada a la orquesta el lenguaje musical y los motivos empleados para la música de sintetizador en el espacio, desarrollados en la primera parte del tema inicial. El

corte es muy breve, es interrumpido cuando el padre encuentra a Brad en un árbol y arrancan la búsqueda juntos, pero el cierre de la secuencia nos devuelve a la segunda parte del tema inicial, con un sucinto recuerdo a la música de las maderas, asociada de alguna forma a sentimientos positivos en torno a la familia.

Como la búsqueda prosigue, el tema anterior asociado al misterio, con orquesta, adquiere mayor preponderancia y desarrollo. Al contrario que en el tema inicial, este corte tiene un ritmo constante y un bajo de dos notas alternas a distancia de tritono, una estrategia para sostener la tensión y crear expectación, apoyándose en también dos acordes que se suceden alternativamente.

Aunque se mantienen las mismas sonoridades, atmósferas y significancias, el ritmo constante al que alude sobre todo el bajo se pierde durante las secuencias con Jeff el policía. De hecho, desaparece casi por completo, creando momentos de respiro en el normal proceso de moldeado de la estructura musical. Cuando vuelve, durante la secuencia, alude a la tensión creciente, y mantiene los movimientos lentos y sutiles del resto de voces. El ataque de los *critters* al policía, que pone fin a la secuencia, hace detonar una aglomeración orquestal especialmente disonante que se funde en la banda sonora con los ruidos y gruñidos procedentes de las criaturas.

Justo después, se sucede una secuencia de acecho con cámara en primera persona, muy a la manera en que vimos proceder a *Viernes 13* o *La quema*, y con un fondo musical sutil también con un estilo similar, en este caso, con sintetizador (aludiendo a las peligrosas criaturas que acaban de salir de la nave espacial). Esta música se mantiene cuando las imágenes pasan a mostrarnos el interior de la casa, con Helen como protagonista, recordándonos así que hay un peligro latente que puede surgir en cualquier momento, como acabará sucediendo. Un *crescendo* musical precede al brusco corte final, cuando Helen se topa con su marido, transmitiendo inmediata sensación de alivio, tanto desde la propia trama como a través de la desaparición del tema musical, que provocaba desasosiego.

Tras el aterrizaje de los cazarrecompensas, que tratan de dar caza a los *critters*, aparece un nuevo corte, de nuevo una música oscura y orquestal. En esta ocasión, se mueve en torno a un motivo de cinco notas, en cuya mitad destaca un amplio salto de sexta. Posee una atracción tonal hacia el mi bemol. En sus primeros compases, este motivo aparece invertido y fragmentado, al asociarse a los dubitativos cazarrecompensas. Luego continúa

mezclando sonoridades electrónicas cuando la cámara en primera persona nos lleva a ponernos en la piel de las criaturas, para proseguir desarrollando el motivo, ya en su forma principal y solo con orquesta cuando la acción pasa a narrarse desde el punto de vista de la familia Brown. Aunque está presente la orquesta entera, nunca participan todos los instrumentos al mismo tiempo, sino que se eligen pequeños grupos para crear variedad mientras que Jay investiga. El ritmo se vuelve constante y pesante durante los momentos en que el hombre está a punto de toparse con una de las criaturas, coincidiendo con un *crescendo* que guía la escena hasta el ataque del *critter* a Jay.

En ese instante, vuelven los diseños orquestales caóticos y disonantes que oímos durante el ataque al policía, siendo la misión de la música crear confusión y sumar masa en una banda sonora en la que cobran especial relevancia los gruñidos de la criatura. Como en *Psicosis*, hay un intento de Newman por asociar los golpes que propina Jay con el martillo a, en este caso, golpes orquestales, produciendo también cierta sensación de ampliación o multiplicación (si bien este caso es mucho más sucinto que la escena de la ducha).

Finalizada la secuencia del primer ataque del *critter*, vuelve la narración a los cazarrecompensas, y la música retoma el motivo característico en su versión invertida y fragmentada (las tres notas ascendentes de la cabeza del motivo principal, aparecen con ellos de manera aislada y con dirección descendente). Por la combinación excesivamente cromática de acordes, se niega deliberadamente la tonalidad y cualquier atisbo de discurso lineal entre los mismos, de manera que se acrecienta la tensión y el misterio, aupados por la dificultad del espectador de encontrar recurrencias y de poder predecir el rumbo de la música.

Todavía se mantiene este tema, con base en su motivo característico, en el posterior ataque a Steve, si bien durante el desarrollo de esta secuencia tiene el motivo menos preponderancia y se presentan otras breves células motívicas, con sonoridades similares. En un primer momento, adquiere protagonismo una solitaria trompeta repercutiendo con insistencia la versión invertida de tres notas del motivo principal. Un *crescendo* orquestal refuerza la emoción del instante en que Brad sale corriendo a ayudar a su hermana, ejecutando fragmentos aproximados a la melodía del motivo. Al morir el *critter*, tras unos instantes orquestales más agresivos, las trompas retoman la melodía en su forma completa, con una expansión de en total siete notas (dos de ellas se encargan de replicar el salto característico de sexta. Esta será su forma completa y más habitual). El

acompañamiento que efectúa Newman a la acción es minucioso y se desarrolla con un sentido musical muy sólido.



Fotograma de *Critters*.

Unos instantes sin música preceden aún al siguiente corte orquestal, cuando irrumpen los cazarrecompensas en la iglesia del pueblo y, con ellos, vuelve la música basada en el motivo invertido. En esta ocasión tiene poco desarrollo temático, y su función es sobre todo atmosférica, sosteniendo la expectación y las dudas en torno al proceder de los dos personajes. Así, el fondo grave de cuerdas es estático y no desarrolla movimiento acórdico en toda la escena.

En casa de los Brown, vuelve de nuevo el tema con su versión principal. Esta secuencia guarda relación con aquella en que apareció por primera vez, asociando este tema a una búsqueda nocturna. El desarrollo temático en la música también es similar, con múltiples repeticiones del motivo en diferentes registros e instrumentos. En el instante en que aparece de nuevo otro *critter*, dentro del coche, la música asume gestos más nerviosos y rítmicos, acortando la duración del motivo a la mitad en sus apariciones (dicho de otra forma, se repercute con figuraciones el doble de rápidas), con lo que se incide en el frenetismo y la acción de la escena. El volumen de la masa orquestal acompaña activamente a la narración, creciendo o decreciendo en función de lo que sucede en pantalla. Todos los procesos dinámicos poseen un detonante en la narración.

La aparición de los cazarrecompensas en la bolera prosigue los mismos pasos musicales que la escena en la iglesia, mismo tema con desarrollo escueto basado en colchones.

De vuelta después a la casa de la familia Brown, vuelve otra vez el tema musical, con un desarrollo sutil y estático. La música se encarga de crear inquietud, aferrándose a sonoridades relacionadas con lo terrorífico incluso de manera anempática. Esto lo vemos cuando Helen grita a su hijo y luego le pide perdón, llorando, un momento especialmente dramático y emotivo que la música, lejos de remarcar, observa desde la distancia, impasible. Como antes, la aparición de más hostiles criaturas acelera la música y activa gestos más veloces y nerviosos, manteniendo la sonoridad derivada de sus armonías.

Varios minutos sin música en los que el protagonismo se alejaba de la familia protagonista separan este corte del siguiente. En él, se repercute el tema con su motivo principal pero en una versión que no alude al terror, sino que se siente íntima y calurosa, durante la escena en que Brad decide ir a por ayuda, toda vez que su padre está herido. La alusión al tema a través de los metales justo en el momento en que su padre le ofrece la escopeta, retoma la idea de caza a la que están asociados estos instrumentos tradicionalmente. Al salir, se adquieren tonalidades más expectantes, incluyendo vibráfonos y mezclando la música en la banda sonora con un grillo, cuya presencia refuerza la soledad de Brad. De nuevo, al toparse con un *critter*, vuelve la versión rápida y frenética del tema. Una acumulación orquestal paulatina apoya la imagen del *critter* creciendo con que finaliza el corte musical.

Poco después, el descontrol provocado por los *critters*, que se encuentran dentro de la casa de los Brown destrozándolo todo, es remozado con un tema musical, de carácter ligero, titulado *Critter Skitter*, compuesto por el propio David Newman y John Vigran. Es de estilo *rock* instrumental, con gran protagonismo de los sintetizadores y una contundente batería electrónica a ritmo rápido. Se intenta retomar ideas ya recogidas en *Gremlins*, pero el resultado es eminentemente más pobre y se apoya menos en lo cómico, más en la oscuridad. Al final de la escena, la música se fusiona con unos diseños orquestales en *crescendo* cuando vemos a Brad parando el coche en el que viajan los cazarrecompensas, cesando la música al mismo tiempo que para el coche.

Tras conversar con ellos, la acción retorna a los Brown, retomándose con ellos otra vez su tema, que como en anteriores ocasiones, amolda las repercusiones del motivo principal a las situaciones: más rápido cuando la acción es más frenética; más grave, con metales, cuando hay mayor peligro o se infieren momentos de terror acentuado; o con clarinete cuando se expresa duda o el peligro es menos patente, como cuando uno de los *critters*

asoma y Helen le dispara. El tema prosigue con el motivo en su versión invertida cuando hacen su abrupta aparición allí los cazarrecompensas. La llegada de Harv provoca la aparición de un pulso constante en el bajo, apoyado en los timbales, que acrecienta la tensión, mientras los violines prosiguen insistiendo en el motivo principal o en fragmentos de él.

Unos segundos sin música, mientras los cazarrecompensas disparan a los *critters*, preceden a la nueva aparición del tema de estos, con el motivo en su versión invertida y más efectos de sintetizador. No obstante, durante su desarrollo, aparecerá el motivo en su versión principal asociado a Brad, en primer lugar con una flauta, reforzando la expectación mientras el joven busca a su gato Chewie. La música continúa desarrollándose narrativamente en una línea ya predecible. Vuelven los diseños más frenéticos con el tema acelerado cuando Brad toma su bicicleta en busca de su hermana, que ha sido secuestrada, mientras que prácticamente todos los fotogramas en que aparecen los cazarrecompensas se encuentran asociados a su motivo musical característico.

Las escenas fuera de la nave de los *critters* destacan por la participación del grupo de las maderas, ejecutando unos diseños *staccato*, delimitados en lo musical por las armonías derivadas del tema de la familia Brown, que inciden una vez más en la inquietud, en el misterio a lo desconocido. En los instantes previos a la detonación de la nave, la orquesta alcanza su cénit de acumulación de masas, con los violines dirigiendo hacia el agudo el motivo principal, si bien la inclusión de efectos de ruidos en la banda sonora no pone en primer plano el diseño musical, sino que mezcla la música casi en igualdad de nivel sonoro que el resto de sonidos, sobre todo la explosión de la casa de los Brown.

La siguiente mención al tema de los cazarrecompensas, fuera ya el peligro principal de la película, olvida las disonancias y, a través de la preferencia de acordes por terceras, más consonantes, nos acerca a la idea de tonalidad, lo que aporta luminosidad y sensación de alivio y triunfo. El tema de los Brown, en cambio, es todavía triste y no olvida la oscuridad, solo la urgencia de los diseños, ya que han perdido la casa.

Ya en la mañana, el intercomunicador se ilumina y la repercusión del motivo asociado a los cazarrecompensas funciona a modo de llamada. Entendemos así que ellos, de alguna manera, son los encargados de arreglar la casa entera. Finalmente, lo oiremos una vez más mientras vemos su nave alejarse. El tema final de la película es *Critter Skitter*,



reforzando la idea de que las criaturas aún siguen vivas y continuarán haciendo de las suyas.

La música de David Newman para *Critters* se entiende dentro de la vía herrmanniana, con una orquestación derivada sobre todo de clásicos del siglo XX como Benjamin Britten. De hecho, trasluce una calidad y complejidad en la orquestación cuando menos inéditas en un primer trabajo cinematográfico, como es *Critters* para el californiano.

Aunque en el arranque de la película comienza separando dos mundos mediante la utilización diferenciada del sintetizador y de la orquesta acústica, no se volverá a hacer alusión a semejante diferencia durante la película. Los temas más característicos se establecen hacia la mitad de la película y, aunque con características similares, pues ambos beben de un mismo gesto y armonías que se modelan de distinta manera, se asocian a dos grupos de personajes distintos: la familia protagonista de *Critters*, los Brown, y los cazarrecompensas espaciales, que incluyen alguna sonoridad de sintetizador que no es nunca preponderante.

A partir de este establecimiento, es destacable la capacidad para desarrollar narrativamente los dos motivos característicos, que funcionan a modo de *leitmotiv*, sin que haya una oposición real entre ambos. Newman es capaz de ofrecer variedad basándose tan solo en un único diseño durante más de la mitad de la película, lo que no solo habla de las buenas maneras del compositor sino que otorga a la cinta una cohesión especial, una calidad musical que posiblemente está por encima de la calidad general de la propia película.

En cualquier caso, sus motivos no resultan memorables porque no se pretende que así sea, otorgándole a la orquesta poca preponderancia sonora durante la acción, y decidiéndose por melodías escuetas que a menudo son fraccionadas, apenas presentando algún giro característico (sobre todo, el salto de sexta). Esto también era algo habitual en muchos de los filmes de ciencia ficción de los años 50 a que alude el guion de *Critters*.

### 3.8.3. *Masacre en Texas 2*



Título original: *The Texas Chainsaw Massacre Part 2*.



Director: Tobe Hooper.



Música compuesta por: Tobe Hooper y Jerry Lambert.

Merece la pena traer a colación el caso de *Masacre en Texas 2*, a pesar de que su música original no desprenda el mismo interés que otras muchas de las aquí analizadas. Estudiando las diferencias con la partitura original de *La matanza de Texas*, de la que también fue artífice el propio Hooper en coordinación con Wayne Bell, entenderemos mejor algunas de las principales diferencias entre la manera de componer para el descarnado cine de terror estadounidense de los 70 y la que nos ocupa.

En primer lugar, hay que destacar que la banda sonora de *La matanza de Texas*, una película que destacaba por, entre otras cosas, ser muy rompedora en algunos de sus planteamientos, apenas posee elementos verdaderamente musicales, más allá de algunos aportes de música diegética preexistente. En su lugar, nos encontrábamos con un apabullante diseño sonoro que combinaba toda clase de ruidos modificados mediante efectos electrónicos con sonidos más realistas provenientes de la diégesis fílmica<sup>120</sup>. Se trataba, en definitiva, de ofrecer una sensación al espectador lo más cruda posible de los hechos narrados.

En la segunda mitad de la cinta, los gritos de la actriz Marilyn Burns y el sonido de la motosierra de su carismático asesino se adueñaban de la banda sonora, que apenas necesita de mucho más para impactar y aterrorizar. Los sonidos extradiegéticos no tenían cualidad melódica ni temática. La música se componía de momentos inconexos que reforzaban el feísmo de la película, creando una atmósfera en los momentos de tensión que acentuaba lo grotesco, sin que existiese un desarrollo dramático implícito en la dialéctica musical.

---

<sup>120</sup> A este respecto, podemos profundizar sobre los usos del sonido como elemento narrativo y expresivo en el género de terror en EMMETT, Heather. *Sounds to Die For: Speaking the Language of Horror Film Sound*. Flaithulach Limited, 2010.

Sin separarnos del todo de aquellas intenciones, *Masacre en Texas 2* ofrecerá novedades, algunas de las cuales solo se pueden entender en el contexto del cine de terror estadounidense de los 80 y sus nuevas temáticas.

Analicemos las diferencias ya desde el mismo tema inicial, también principal. Lo que en la película de 1974 era una música próxima al ruidismo cuya misión era desconcertar a través de su poco agradable diseño, que funcionaba a la perfección en su contexto, para la secuela Tobe Hooper elige una música mucho más cercana a los temas habituales en el cine de los 80, si bien ambas servían a un mismo propósito: presentar y establecer cuál será el estilo compositivo. En el caso que nos ocupa, Hooper y Lambert emplean el sintetizador como instrumento principal, lo que también nos lleva a enraizarla en la moda de la época.

Así, el tema inicial se convierte en una verdadera obertura, en la que oiremos muchos de los motivos musicales que luego se darán cita durante la película. Su carácter, a pesar de la instrumentación, se encuentra más cercano a las oberturas y temas iniciales de Herrmann que de Carpenter, si bien denota una pobreza compositiva evidente, basando sus gestos en diseños manidos de repetición de células breves para aportar frenetismo, sin atisbo de personalidad. No se trata de música tonal tampoco, pues los gestos aislados no desarrollan una dialéctica tensión-distensión que nos permita encontrar un centro tonal determinado, y la instrumentación emplea un único sonido para todo su desarrollo musical, una especie de *synth string* combinado con órgano electrónico, con efectos sonoros.

La historia comenzará con la imagen de un par de jóvenes en coche por una carretera de Texas. De fondo, oiremos la canción *Shame on You*, un éxito de ese mismo año de la banda de *rock* Timbuk 3. Entendemos que la música se oye en la diégesis fílmica. Se ubica así la película en una estética musical concreta, la determinada por la cultura popular estadounidense de los 80, que ya marca necesaria distancia con la entrega original. Además, como veíamos en múltiples ejemplos en *Christine*, es usada para describir la acción empáticamente y de forma prácticamente literal.

Intercalando con ellos, tendremos las escenas con Stretch, la *scream queen* protagonista, una locutora DJ que trabaja para una radio local. Los muchachos contactan con ella por teléfono mientras oímos *White Night* de Torch Song sonando por la retransmisión.

Tras la primera secuencia, una elipsis marca la llegada de la noche. En la emisora siguen trabajando. De fondo, *Goo Goo Muck* de la banda *punk rock* The Cramps, para inmediatamente después enlazar con Oingo Boingo y su *No One Lives Forever* en el momento en que vuelven a llamar los mismos chicos. El título de canción será premonitorio en su caso: serán asesinados por Leatherface mientras mantienen la conexión telefónica con Stretch. En este caso, lo anempático de la actitud musical refuerza por un lado la indiferencia que sienten los verdugos hacia sus víctimas y, por otro lado, establece una intencionalidad clara: este va a ser un espectáculo sin pretensiones, que no se tomará en serio a sí mismo, en clave sutilmente humorística, idea que refuerza el exagerado e histriónico empleo de la violencia y lo gore.

Nótese las diferencias establecidas con la entrega de los 70 no solo con esto último (en los 10 primeros minutos de *Masacre en Texas 2* ha habido más gore explícito que en toda la película original) sino también con el empleo de la música, que no ha parado de sonar prácticamente desde el comienzo.

Tras unos minutos de necesaria ausencia de música en la banda sonora, en los que será presentado el personaje de Lefty, esta retornará con la reaparición de Stretch, que acudirá a encontrarse con Lefty para tratar de desentrañar el reciente asesinato. En esta escena, se ofrece una imagen de sutil hostilidad de una Texas encarnada en los vaqueros ebrios que acosan a Stretch en el hotel, con la canción *Over Your Shoulder* de Concrete Blonde aplicada de manera incidental por primera vez en la cinta.

Durante la secuencia en que Stretch acude a Dallas a cubrir para su programa un concurso estatal de cocina de chili con carne, un plato típico de Texas y el suroeste estadounidense, oiremos una canción de *folk* tejano instrumental que ambientará la secuencia de forma empática .

La llegada de Lefty a la tienda de motosierras es acompañada por un inserto de cierta comicidad, con una banda de música en segundo plano interpretando una marcha. Dentro de la tienda, también encontramos música diegética, en este caso *Life is Hard*, una más calmada canción de Timbuk 3.

Ya por la noche, vuelta a la emisora de radio, Stretch se queda sola. Durante la secuencia de despedida de su amigo L. G., oímos primero el himno de Estados Unidos, que enlazará con *Mind Warp*, de la banda de *rock* gótico The Lords of the New Church. La primera

intervención de música original incidental sucederá en esta misma secuencia, poco después. Para crear tensión y expectación, los *synth strings* efectúan un diseño de dos voces y dos notas cada una, que se mueven, separadas, por movimiento contrario (la de arriba hacia abajo y la de abajo hacia arriba), la primera nota más larga y la segunda *staccato*, un procedimiento por otra parte muy manido y simple con el mismo efecto que el famoso *leitmotiv* de dos notas de *Tiburón* (solo que allí desarrollado musicalmente). La altura de las notas va variando con cada irrupción para ofrecer algo de variedad.

Al aparecer el personaje de Chop Top, hermano de Leatherface, este diseño se expande ligeramente empleando acordes en lugar de notas sueltas, y mientras se sucede el diálogo la música pasa a un nivel sonoro bajo, ejecutando una melodía, con los mismos *synth strings*, con un perfil no tonal, reforzando la impredecibilidad del momento. Durante la secuencia, que es relativamente larga, se desarrolla ligeramente el motivo de dos notas, con refuerzos sonoros que inciden en el avance (el peligro y la amenaza parecen cada vez mayores).



Fotograma de *Masacre en Texas 2*.

En el instante de la sorpresiva irrupción de Leatherface en escena, se retorna al tema inicial, cuyo frenetismo casa con la acción en pantalla de este impactante momento. Las arremetidas de la motosierra contra la puerta que separa a Stretch de su perseguidor son apoyadas sonoramente con unos *pads* que aportan volumen y estruendo, si bien el protagonismo cuando suena la motosierra siempre está en su aterrador sonido.

La vuelta de L. G. hace retornar también el diseño de dos notas de tensión, haciendo referencia al peligro inminente. Su ataque aparece reforzado por unos diseños más rápidos de sintetizador *bright pad*, también de dos notas, en este caso a igual ritmo, que acaban asumiendo en sincronía los martillazos que el desdichado recibe en la cabeza.

Al penetrar Leatherface en la habitación donde se parapetaba Stretch, se desarrolla un subtexto sexual, más propio de los *slasher* de los 80<sup>121</sup> (*La noche de Halloween* sería el primero en reflexionar en torno a ello) y que por tanto no aparecía en el original. La motosierra se transforma en una extensión fálica del asesino, que siente auténtico deseo sexual (reprimido) por la protagonista. Paradójicamente, su fuerza física se traduce en impotencia sexual ante Stretch. La música asume este discurso con el tema musicalmente más interesante de la partitura de *Masacre en Texas 2*. Tomando como base el motivo más melódico del tema principal, se trata de un nuevo tema, de corte misterioso, que en su *ostinato* grave y su armonía estática encuentra tensión, que además crece en paralelo a su nivel sonoro. En la estética más directamente carpenteriana, recuerda a los temas musicales de *Pesadilla en Elm Street*.

Al conseguir Leatherface encender de nuevo la motosierra, se reanuda el tema principal, mientras este, impotente, destruye el estudio de la emisora. El frenetismo del tema funciona de manera empática con la enajenación del personaje. La secuencia dentro del edificio finalizará mientras los personajes se marchan del lugar, con el apoyo sonoro de unos colchones, impersonales y atemáticos, que mantienen la atmósfera de peligro, si bien en un nivel ya mucho más reducido, con un nivel sonoro menor.

El motivo melódico del tema principal se repercutirá mientras Stretch conduce, decidida a rescatar a L. G., en su versión más frenética expuesta durante los créditos iniciales. Aparecerán varios elementos de este tema, pero de una manera mucho más fragmentada, sugiriendo desubicación y expectación. Pronto se retomarán los diseños de dos notas tipo *Tiburón* mientras Stretch huye a la carrera delante de un auto que finalmente resultará conducido por Lefty.

Su caída por un agujero, que es reflejada como un auténtico descenso a los infiernos (en definitiva, un reverso oscuro y tenebroso de Alicia cayendo por la conejera), es apoyada por una serie de motivos descendentes con *pads* y sonidos diversos e indeterminados que

---

<sup>121</sup> Algo sobre lo que reflexiona Clover en CLOVER, Carol J. *Men, Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton University Press, New Jersey, 1993.

de nuevo transmiten desamparo y apabullan con su disonancia, cercana a los diseños sonoros de la película original de Hooper.

La secuencia de Lefty entrando en la gruta donde se aloja la familia Sawyer es apoyada por colchones de sintetizador, con varias capas sonoras cuya asincronía al percutir y su diferenciación tímbrica y de altura favorecen la sensación de movimiento y desarrollo interno, dentro del estatismo de este tipo de músicas, que cumplen función de fondo sonoro.

Más fragmentos del tema principal aparecerán repercutidos durante la secuencia en que Leatherface desuella el cuerpo de L. G., mientras Stretch observa la horrible escena aterrada. Cuando este la encuentra, vuelve el tema asociado a la atracción sexual frustrada del asesino. En este momento, Leatherface se decidirá por ayudarla. Incluso bailará con ella, con una música incidental que retoma la idea de ballet grotesco que mencionamos anteriormente a colación del ejemplo en *El hombre elefante*, un tres por cuatro que mantiene las sonoridades de sintetizador y las relaciones mediánticas en la armonía típicas del terror. Los instantes posteriores, en los que Stretch se queda sola con lo que queda de L. G., que acaba despertando, son remozados por unos colchones similares a los de la secuencia de Lefty entrando en el lugar, en esta ocasión con cierto sentido trágico. Cuando el amigo se dispone a cortar con un cuchillo la soga que ata a la protagonista, se interrumpen momentáneamente, en favor de unos sonidos ruidistas indeterminados que, si pretenden hacernos albergar dudas sobre las intenciones de L. G., no lo consiguen. La muerte final de L. G. produce indiferencia en unos *pads* de actitud anempática que permanecen más o menos estables durante la secuencia.

Varios minutos después, cuando la protagonista se encuentra tratando de huir del lugar y Lefty prosigue en su destrucción del mismo, se topa Stretch con Leatherface, en un nivel inferior. Su complicidad es remarcada por una sucinta mención a la melodía del tema principal.

Uno de los momentos más conseguidos en lo musical de *Masacre en Texas 2* sucede poco después, cuando Lefty encuentra los restos de Franklin, uno de los protagonistas de *La matanza de Texas*. Sin perder los diseños basados en colchones y notas largas, se presenta un tema secundario trágico, que lejos de regodearse en lo sentimental, mantiene el regusto terrorífico. El lenguaje no es tonal, aunque recuerda sutilmente al estilo de la armonización lenta de la melodía del tema principal en escenas anteriores. La música no

apoya la direccionalidad dramática de ninguna forma, permaneciendo impasible a los gritos de Lefty, que eso sí, serán reforzados por el sonido de la motosierra.

Este sonido será empleado dramáticamente para crear confusión cuando, tratando de huir por un pasadizo, Stretch oiga la motosierra de Lefty. Creyendo que se trata de sus perseguidores, echará a correr en dirección contraria, hacia dentro de la gruta. A la carrera acompañan motivos mucho más percusivos, rítmicos y metálicos, asociados al pulso acelerado de la protagonista. Como en otras ocasiones, la irrupción abrupta de Leatherface será apoyada por la entrada del tema principal. Al ser encontrada por la familia Sawyer, volveremos a oír los diseños dubitativos que oímos en la primera aparición de Chop Top, toda vez que es incierto el futuro de la joven.

Durante la “cena”, una secuencia homóloga a otra (famosa) en el original del 74, predominan los diseños sonoros ruidistas, trufados con algunos apuntes de sintetizador, sobre todo hacia el final, cuando reaparece el tema asociado a la relación entre Leatherface y Stretch, impío y trágico. La aparición definitiva de Lefty es apoyada por los diseños más percusivos que oímos cuando Chop Top martilleaba a L. G., sumándole a estos sonidos los gestos de dos notas característicos. Una música que quizás es innecesaria y redundante durante la pelea con motosierras. Posteriormente, el diseño se acelerará, duplicándose rítmicamente, al comenzar la pelea entre Stretch y Chop Top.

Al ser Leatherface atravesado por una de las motosierras de Lefty, la partitura incluirá una batería, con un ritmo simple que aligera la música, si bien esta mantiene las sonoridades siniestras de los temas con más asidero armónico de la cinta, transmitiendo cierta épica en el personaje interpretado por Dennis Hopper.

Toda esta secuencia sigue los preceptos de las secciones finales habituales, en la que aparecen condensados y desarrollados la mayoría de temas del filme, durante largo tiempo. El montaje alternará escenas con Leatherface y Lefty, Stretch y Chop Top, y Drayton, que será el único que no vendrá acompañado por música, ya que esta es sinónimo de conflicto. La lucha de Stretch es apoyada con el tema inicial, con sus diseños más frenéticos, y este desbordará durante el desarrollo de la secuencia las escenas exclusivas suyas para aparecer también en la de un victorioso Lefty.

Un nuevo motivo aparecerá cuando Stretch se tope con la abuela de la familia (una momia con una motosierra), interrumpiendo solo parcialmente el desarrollo del tema principal,



pues es similar en carácter e igual en instrumentación, siendo epidérmicas las variaciones. Finalmente, mientras Stretch trata de arrancar la motosierra, se oye el tema inicial una vez más, acabando con un plano que homenajea en parte al final de *La matanza de Texas*, pero pervirtiendo su sentido con una derivación dramática más próxima a las conclusiones de *Las colinas tienen ojos*, ello remozado con la música percusiva metálica que acompañó a Stretch en una de su huidas a la carrera, con un refuerzo que simula golpes corales masculinos, aportando grandilocuencia y tremendismo.

El tema final de la película será *Strange Things Happen*, de Stewart Copeland. Cabe reseñar la extraña estructura musical de la película, eso sí, justificada por el guion, pues su primera mitad está dominada por música preexistente (en la mayoría de casos, de aplicación diegética), mientras que esta desaparece por completo en su segunda mitad, en favor de la música original, hasta la aparición de este tema final.

De aquí podemos extraer la conclusión de que la música original de *Masacre en Texas 2* es empleada para referirse exclusivamente a la amenaza de la familia Sawyer sobre Stretch, la protagonista de la cinta, y que hasta que esta no sucede, no aparecerá.

Por otro lado, el empleo de una estética musical concreta en la elección de canciones preexistentes (en su mayoría, *rock*, *rock alternativo* o *punk rock*) otorga a la película una personalidad muy característica, que además la ubica decididamente en su época: los años 80.

Es importante atender al carácter de subversión del sentido original de la película de 1974, pues mientras aquella, mucho más descarnada y sin casi apuntes cómicos, no poseía apenas diseños verdaderamente musicales, esta película está plagada de música, en un sentido mucho más acorde con el sentir ochentero, incluyendo además temáticas propias del subgénero *slasher* (que, como ya hemos comentado, se asentaría con *La noche de Halloween* y se desarrollaría a lo largo de toda la década de los 80), como la de la represión sexual, o directamente posmodernas, como la parodia.

Por otro lado, conviene aceptar que la partitura de Hooper y Lambert, aunque funcional, es artísticamente pobre. Todos los diseños derivan de un tema inicial sin personalidad, y apenas se consiguen un par de momentos inspirados en toda la cinta. En ocasiones, opera en el ámbito de lo carpenteriano, posiblemente en sus mejores momentos, mientras que en la mayoría de casos recoge la esencia más manida de la tradición, empleando clichés

genéricos para crear tensión o sugerir frenetismo. No obstante, es interesante el uso musical a nivel estructural, no solo para remarcar la separación de espacios, sino también reforzando los paralelismos dramáticos, al asignar a la protagonista una música que había sido empleada para el asesino, en su plano final.

# AÑO 1987



*El príncipe de las tinieblas*

## 3.9. Año 1987

### 3.9.1. Terroríficamente muertos



Título original: *Evil Dead II*.



Director: Sam Raimi.



Música compuesta por: Joseph LoDuca.

En el caso de *Terroríficamente muertos* podemos encontrar un ejemplo inhabitual de secuela que decide no emplear o reutilizar, de forma premeditada, material musical de la primera entrega de su saga. Estamos, además, ante un LoDuca que entre su debut en 1981 con *Posesión infernal* y este trabajo no firmaría ninguna otra música original para cine, y solo una más este mismo año: la de la película *El autobús del terror* (*Chillers*. Daniel Boyd, EE. UU., 1987).

En lo que a nosotros respecta, aún llama la atención otro contraste más con respecto a *Posesión infernal*. Si en aquella película el paisaje musical era casi omnipresente, facilitando la inmersión del espectador y al mismo tiempo reforzando los giros narrativos, en *Terroríficamente muertos* LoDuca crea una música de momentos aislados, más indeterminada y, lo más importante, con mucha menos presencia cuantitativa.

Sánchez Trigos definía *Posesión infernal* como una película que «recoge [...] las propuestas visuales establecidas por Romero en su segunda película dedicada al *ghoul* para llevarlas hasta extremos radicalmente paródicos»<sup>122</sup>, y acoge la impresión de Losilla, que observa en el filme de Raimi una «pura acumulación de referencias genéricas» y una «sistemática destrucción de las normas del código mediante su propia exacerbación»<sup>123</sup>. En todos estos elementos incide *Terroríficamente muertos* hasta el paroxismo. Por ello, en una película tan excesiva, sorprende la preferencia por una música que se prodiga mucho menos, que basa su efectividad en el contraste con los largos periodos de silencio, solo interrumpidos en la banda sonora por la multitud de efectos sonoros y de ruidos.

---

<sup>122</sup> SÁNCHEZ TRIGOS, Rubén. *Una aproximación al zombi en el cine: rasgos característicos en la producción española*. Departamento Comunicación I, Facultad de Ciencias de la Comunicación, Universidad Rey Juan Carlos, 2013, p. 322.

<sup>123</sup> LOSILLA, Carlos. *El cine de terror: Una introducción*. Paidós Ibérica, Barcelona, 1993, pp. 167-168.

Durante el prólogo de la cinta, LoDuca elige una música orquestal sin demasiado protagonismo en la mezcla, toda la atención puesta en la narración en off que se superpone a las imágenes del Necronomicón, el “Libro de los muertos”. Se trata de una música que guarda similitudes con la de Herrmann para los créditos iniciales de *Vértigo*, asociando de igual manera diseños fluctuantes que se mueven en bucle y repetidamente del grave al agudo (y viceversa) con la idea visual de la espiral, en este caso, para representar una suerte de puerta al más allá. Al terminar la narración, se presenta directamente el título de la película y la atención musical pasa a los graves, que efectúan un diseño *marcato* con los fagots y chelos a unísono, reforzados por algunos golpes de timbales. Se trata de unos diseños muy breves pero que conllevan la idea de peligro, de música asociada al mal.

Todo el arranque de *Terroríficamente muertos* es un breve resumen de los hechos acaecidos en *Posesión infernal*, vueltos a rodar solamente con los personajes de Linda y Ash. Sin embargo, no se repite ninguno de los temas musicales de aquella película. La primera música que oímos es diegética: Ash tocando al piano una música romántica (tanto por carácter como por estilo) que Linda se encarga de bailar.

Poco después, tras varios segundos sin música alguna, la activación de la grabadora que se encontraba en la cabaña, y con ella la de la narración de la historia del arqueólogo que descubrió el Necronomicón, aparece acompañada de música orquestal, como en el prólogo. Posee un carácter similar, poca preponderancia en la mezcla. Al principio tienen interés los metales y luego se recurre al diseño de graves con que se presentó el título del filme. Sí guardan mucha más relación con *Posesión infernal* los sonidos indeterminados cercanos al ruido que acompañan la visión en primera persona, que se trata de la encarnación de la de los espíritus malignos de la cinta.

Ya hemos visto que es muy habitual en el cine de terror de esta década que los directores decidan emplear la visión subjetiva para poner al espectador en la piel del Mal, incluso ya desde la primera escena de *La noche de Halloween*, pero no es tan habitual recurrir a ruidos indeterminados como en la saga *The Evil Dead* para acompañar “musicalmente” estas secuencias.

Los largos pasajes sin música, como el siguiente en que Ash busca por el bosque a Linda, funcionan para que los sobresaltos sean más sorprendidos e impactantes, al prorrumpir la música alterando fuertemente el silencio reinante segundos antes. La música de esta secuencia, en que Linda ataca a Ash y este, defendiéndose, acaba cortándole la cabeza

con una pala, incluye sintetizador por primera vez, pero emplea recursos orquestales muy sencillos y con poca personalidad que nos retrotraen al cine de terror y ciencia ficción de décadas anteriores. Instantes después, Ash entierra el cuerpo de Linda, mientras esta música con *synth brass* y orquesta prosigue desarrollándose unos segundos más, ahora con tonalidades algo más heroicas pero también tristes, no aludiendo al terror frontalmente como momentos antes.

Acabada ya la parte narrativa que se corresponde con los hechos de *Posesión infernal*, Ash despierta al amanecer, en el bosque, mientras una música de corte apacible se relaciona con la paz que sobreviene tras la tormenta. Un *pizzicato* en los contrabajos asume, por su ritmo, los latidos del corazón de Ash, dándonos a entender que está volviendo poco a poco a la vida. Al abrir repentinamente los ojos, la cámara se aleja velozmente describiendo una espiral que la música refuerza con un diseño repetitivo, aunque muy breve, retomando la idea del prólogo. Mientras echa un vistazo a los alrededores, otro gesto sonoro oscilante de sintetizador, de ida y vuelta, preludia la aparición del espectro que le espeta a Ash «*Join us!*».

Ash trata de escapar del lugar en coche, pero encontrará el camino cortado porque el puente de entrada ha sido destruido. Aunque no oscuro, el momento es terrorífico y la agitación de Ash es reforzada por la música, que ejecuta un diseño que crece hacia el agudo y queda suspendido en el aire, sin resolver, en consonancia empática con el lamento del protagonista. La oscuridad llega a la música al tiempo que vemos el anochecer y la banda sonora añade ruidos de viento.

En ese momento, comienza una persecución: Raimi pone al espectador en la piel del perseguidor mediante la visión subjetiva, “corriendo” (flotando, en realidad) tras el coche de Ash. La música sí que adquiere características más determinadas, empleando recursos orquestales para una música más avasalladora, con protagonismo de los metales y un ritmo constante de timbal. Los diseños más puramente musicales desaparecerán para dejar paso a los más habituales ruidos asociados con el espectro cuando Ash salga despedido del coche.

Ya con Ash dentro de la cabaña de nuevo, la música comienza a funcionar como un detonante de su atención. En contraste con el silencio imperante, la irrupción de un misterioso y sutil acorde arpegiado de piano electrónico permite al espectador hacer entender que algo llama la atención de Ash, algo que nosotros no podemos sentir pero él

sí. El diseño musical, que es entendido orgánicamente como un llamado al protagonista, se vuelve algo más frecuente en su aparición a medida que Ash se acerca al piano de la habitación contigua, para descubrir que este se encuentra sonando solo, si bien los acordes previos no provenían de él, sino de una esfera extradiegética.

El piano, en cambio, se encuentra interpretando él solo un recuerdo de la música que a su vez interpretó Ash en una de las primeras escenas, mientras Linda bailaba, por lo que se convierte en un recuerdo a su pareja, reforzado en lo visual y narrativo por el colgante que le pertenecía. Incluso se produce una sutil falsa diégesis, pues la música que oímos supera la desnudez del piano, incluyendo cuerdas en cierto momento. Esto, a su vez, ubica la secuencia en la psique de Ash, que en su cabeza se está haciendo una idea de Linda que nosotros no vemos pero la música nos ayuda a completar.

Este motivo romántico es expandido con la orquesta cuando Ash se asoma al exterior y descubre que el cuerpo de Linda cobra vida y comienza a bailar al son de la música incidental, convertida ahora en una suerte de danza macabra. Se trata, en efecto, de una expansión, más oscura (empleando para ello una armonía más compleja y disonante), del tema anterior, trazando un paralelismo narrativo con la primera secuencia de baile de la joven, que por encontrarse ahora en forma de cadáver viviente (“*deadite*” será la palabra acuñada por la película) también la música que la acompaña es “corrompida”.

En una escena posterior, la cabeza cercenada de Linda muerde la mano de Ash. La música, sin ningún tipo de atisbo tonal, emplea el registro sobreagudo de los violines, que se mueven con diseños impredecibles, y efectos de *glissando* de metales para transmitir y subrayar de manera empática el dolor del protagonista, pues no se trata de una música que se sienta agradable, sino al contrario. Tras el forcejeo, Ash acabará triturando la cabeza con la motosierra, en el cuarto de herramientas, instante remozado por una música orquestal ya sí de lenguaje tonal, basada solamente en dos acordes y con el *tutti* funcionando de forma amplia y desbordante. El carácter es terrorífico pero trágico a la vez, apoyando la angustia de Ash al realizar tan desagradable labor.

De vuelta a la casa, Ash camina temeroso por la posibilidad de encontrarse algún ser maligno. La hamaca se mueve sola, pero en el instante en que se detiene misteriosamente, un breve gesto de piano incidental, que parece inconcluso, refuerza lo sobrenatural y, como antes, funciona de llamada al protagonista para seguir investigando qué puede suceder después. En este caso, el piano se monta sobre un fondo de violines agudos,

moviéndose por *glissandi* de manera que se escuchan desafinaciones y disonancias. La dinámica es sutil, en cualquier caso, y muestra contraste en el instante en que el reflejo del propio Ash en el espejo emerge amenazante, ya que cambia de carácter brevemente, con protagonismo de los metales otra vez.

La mano de Ash es poseída, mientras que el crecimiento de la infección es acompañado por una música de poca preponderancia en la mezcla, enmascarada por los ruidos y palabras, pero que emplea unos gestos de violín en sobreagudo similares a otros que se han visto con anterioridad (en cualquier caso, no los *pizzicati* que vimos en *Posesión infernal* para acompañar al mismo motivo visual). La música se desarrolla con gravedad y algún diseño melódico en los vientos y los chelos, un sentido más trágico y terrorífico que antes, cerrando con un desesperanzador *crescendo*, por supuesto en modo menor.

Esta música de orquesta, más trágica y tonal, desaparece durante unos minutos cuando la acción pasa al personaje de Annie, la hija del arqueólogo. Al retornar a la cabaña, da la sensación de que se prosigue por donde se dejó, de la misma forma que Ash sigue afectado por el mismo mal. Sin embargo, al refrescar la mano en el agua, la música desaparece, tan solo para crear una falsa sensación de alivio, pues la “posesión” continúa. Posiblemente, Raimi confía en la contundencia de los ruidos de golpes que prosiguen a continuación (la mano de Ash revienta varios platos contra su cabeza) y decide dejarlos desnudos de música, sin forzar demasiado la comicidad de una situación que ya de por sí es bastante rocambolesca. Pero tras unos segundos sin música en los que la escalada de tensión se mantiene creciente, su irrupción es empleada para reforzar el sobresalto en el instante en que Ash ataca a la mano primero con un cuchillo y, finalmente, con la motosierra. Se trata de la música trágica de terror con participación del *tutti* orquestal.

En una secuencia posterior en la que la mano, ya cercenada, se escapa por la cabaña, la música adquiere algo más de protagonismo, esta vez combinando *pizzicati* con cuerdas frotadas, transmitiendo expectación y cierta agitación nerviosa. La articulación *pizzicato* aligera el conjunto, le otorga un carácter más juguetón, en coherencia con la soterrada comicidad de la secuencia. La huida de la mano por los agujeros de la pared es apoyada por unos diseños rápidos y ascendentes en los que interviene el piano, con movimiento dinámico *diminuendo* que acompaña a la idea de desaparición.





Fotograma de *Terroríficamente muertos*.

Unas notas graves de contrabajo refuerzan el instante en que Annie, una vez dentro de la cabaña, descubre la motosierra y cree que Ash ha podido atacar a sus padres. Como casi toda la música de *Terroríficamente muertos*, es un corte muy breve y sin desarrollo alguno. Una música similar es retomada instantes después, cuando un Ash inconsciente es conducido al sótano, incluyendo la irrupción del *tutti* cuando este cae y se golpea contra la escaleras, reforzando la fisicidad del golpe.

El relato del padre de Annie, el profesor Knowby, recupera el carácter musical del prólogo de la película, una música de cuento oscuro y ensoñación cuya direccionalidad hacia el agudo desemboca al instante en que Henrietta emerge del sótano entre gritos. El cadencioso y amenazador avance de esta, dispuesta a atacar a Ash, es acompañado por un ritmo constante e igualmente cadencioso en la orquesta, con golpe constante de timbal que produce sensación de premura y refuerza la tensión.

En la tradición del cine de terror de incluir canciones infantiles como elemento terrorífico, el *deadite* trata de engañar a su hija a través de una canción de cuna que funciona como llamada. La inclusión de un instrumento de percusión tipo campanas agudas ejecutando la melodía de la canción a unísono de forma extradiegética resulta inquietante porque choca con la afinación de la voz. La música nos da ya pistas de que algo no encaja. Con cierto desarrollo dramático, la secuencia prosigue asociando a la madre sonoridades apacibles (flautas y cortinas), mientras que el severo Ash, que se conoce la estratagema y le indica a Annie con su semblante que no ha de fiarse, aparece apoyado con una música

de *synth brass*. El uso del sintetizador es aquí bastante escueto, y viene determinado por la escritura idiomática orquestal.

Se desata el caos de nuevo, con uno de los chicos poseído atacando al resto. La música aparece muy apaciguada en la mezcla de la banda sonora en favor de los ruidos, por lo que solo aporta masa sonora, y no ofrece casi refuerzos de información, más allá de algún momento en que se intuyen gestos efectivamente caóticos, pues la preferencia por música de lenguaje no tonal ofrece información por sí misma. El *crescendo* en el *tutti*, asociado a un movimiento al agudo, direcciona la secuencia hacia su resolución, cuando Ash ataca con un hacha a la criatura.

El siguiente corte se produce cuando la mano cercenada de Ash agarra a Bobby Joe. Un trémolo de cuerdas que refuerza el nerviosismo del momento preludia unos imponentes golpes orquestales que inciden en el horror vivido por la joven. Bobby Joe, asustada, huirá de la cabaña hacia el bosque. Su carrera es acompañada por un nervioso movimiento de piano *stacatto* en registro medio-grave, con un compás impredecible que los golpes orquestales se encargan de hacer más confuso. Cuando esta se detiene en un pequeño claro, el gesto musical también detiene, se evitan los golpes orquestales, que reforzaban el frenetismo, y se mantiene un colchón de cuerdas que indica que el peligro no ha pasado. En efecto, acabará sufriendo un violento ataque de las plantas, como ocurría en *Posesión infernal*, con la música en *tutti* orquestal, gran protagonismo para los metales. Los graves ejecutan un ritmo rápido y constante que, como antes, apoya la idea de movimiento descontrolado.

Los papeles encontrados dentro de la cabaña contienen pistas sobre el origen de lo que allí ocurre y sobre cómo evitarlo. Mientras Annie y Ash los hojean, la música transmite cierta cualidad mágica, como de ensueño, con diseños de cuerdas con poco movimiento y sutileza en las dinámicas que favorecen el misterio en torno a la historia narrada. Unos graves de piano marcan el cierre de este corte, en el momento en que ambos se percatan de que están siendo apuntados por Jake.

Mientras salen de la cabaña obligados por Jake, en la música toman protagonismo los violines en *pianissimo*, ejecutando unos diseños que ya se han trabajado antes, durante la secuencia en que Ash encontraba la grabación de Knowby y durante la persecución de la presencia del bosque a su coche, si bien aquí tiene un sentido diverso, de miedo y misterio,

anticipando la presencia de un peligro que va siendo cada vez más patente a medida que la música se desarrolla y entran los metales.

Poco después, se repite la estrategia de apoyar un sobresalto a través de la prorrupción del *tutti* orquestal, en el momento en que un poseído Ash aparece amenazando a Annie, que se atrinchera dentro de la cabaña. En comparación con la mayoría de cortes anteriores, en esta ocasión el nivel sonoro en la mezcla es mucho más elevado, apabullante, y en la orquesta traslucen especialmente los metales. Se trata de un estilo de orquestación romántica, en la línea de las orquestaciones del cine de terror clásico y gótico.

Cuando Annie ataca a Jake sin quererlo, el poseído Ash retoma su ofensiva, momento en que vuelve el *tutti* orquestal tras varios segundos en silencio musical en los que la acción era más sutil. Se refuerza así el frenetismo, incluyendo además un ritmo constante en los bajos que, como en otras ocasiones, se puede asimilar a latidos de corazón (aunque no sean figuras dobles), reforzando la tensión. En determinado momento se incluye incluso una marcial caja en la sección de percusión que añade caos e inminencia.

Estos nerviosos diseños de orquesta son repercutidos sin apenas novedades durante la muerte de Jake y el posterior ataque de Ash a Annie, que la lanza violentamente contra la pared. Al acercarse este a su víctima lentamente, el tema musical se va apaciguando a medida que Ash descubre el colgante de Linda en el suelo. Los violentos metales dan paso a un más dulce clarinete, y la dinámica general desciende. La mención a una música más suave es el preludio para lo que ocurrirá a continuación: esta música activa en el *deadite* el recuerdo de su pareja, que a su vez provoca un desarrollo musical, en lenguaje tonal romántico, de forma especialmente elocuente y lírica (posiblemente, el corte más romántico de la película), con una emoción que desborda hacia la “cura” final de Ash, que gracias a este recuerdo retoma su forma normal, reafirmandose con una sutil mención al modo mayor por primera vez.

A partir de aquí, se produce una auténtica “preparación para la guerra”. El llamamiento a la misión lo invoca Ash cuando anuncia su intención de bajar al sótano y acabar con el *deadite* allí encerrado, momento remozado con unas percusiones que de nuevo remiten a lo marcial. Su heroica imagen final, tras armarse con una escopeta recortada y una motosierra, también despierta gestos orquestales en los que se incluye la percusión.

De nuevo dentro de la cabaña, los protagonistas se mueven con sigilo y prudencia. La música, durante estos momentos de tensa calma, la forman colchones de cuerdas graves y un bombo, ambos en *pianissimo*. Tras conseguir los papeles que ha bajado a buscar, Ash oye unos ruidos. La posible presencia de la amenaza hace aparecer en la música a los metales, todo desarrollándose atonalmente. En la escalada de tensión, se incluyen también trémolos de violines, detenidos por el ataque de la criatura a Ash, y la yuxtaposición de la música ya sí tonal mientras Annie comienza a recitar los primeros pasajes del conjuro que solucionará el problema.

La música continúa su desarrollo durante toda la secuencia, ya en la planta de arriba, mientras Ash ataca a la criatura. Adquiere preponderancia rítmica, con tonalidades heroicas, cuando Ash emerge del sótano, y unos ritmos más juguetones e impredecibles cuando el *deadite* estira su cuello de manera grotesca. El recuerdo de la nana que cantó Henrietta funciona ahora para, a través de Annie, distraer a la criatura y poder ser finalmente decapitada por Ash.

La cabaña comienza a ser atacada por el propio bosque, pero la música no se activa hasta que Annie no comienza a hablar sobre los pasajes que han de leer para desinvocar las presencias malignas, retomando el único tema de LoDuca que posee cierta recurrencia. Se trata del clímax de la cinta, y los apabullantes gestos de los metales, que efectúan un juego de pregunta-respuesta entre registros, son acompañados por los atronadores ruidos de destrucción y gritos de los protagonistas. Cuando Annie es apuñalada por la espalda, estos gestos modulan su sentido hacia lo funesto y trágico, aunque se mantiene la premura. La melodía principal de este tema, que recuerda a la del final de *La mosca*, se continúa repercutiendo hasta que el vórtice se traga al monstruo.

Finalmente también se traga a Ash. Varios ruidos acompañan su viaje a través del tiempo, pero en lo musical destaca un melódico violín que ejecuta un gesto lírico y expresivo, pero muy breve, posiblemente como parte de la confusión reinante en pantalla, que también afecta al pretendidamente caótico diseño sonoro.

En su conclusión final, Ash aterriza en una época medieval. La música que se desarrolla es la correspondiente a la que posee lenguaje tonal con toda la orquesta, primero con fuerte presencia de las percusiones, aludiendo al batallón guerrero que le rodea, luego con protagonismo de los imponentes metales, cuando Ash se convierte en objeto de adoración de los lugareños por haber conseguido destruir a un *deadite*. En el plano final, contrasta

de manera anempática el triunfalismo de los guerreros, que ovacionan a Ash, con la música, que mantiene su carácter terrorífico y trágico, más cercana al sentir del desdichado protagonista, que sin duda no desea verse en esa tesitura. Como tema final para *Terroríficamente muertos*, LoDuca elige la música frenética que oíamos durante la fuga de Bobby Joe por el bosque, instantes antes de ser defenestrada por él.

Como hemos analizado, la música de *Terroríficamente muertos* no se prodiga en complicados procesos narrativos de desarrollo musical, ni apenas existe recurrencia entre materiales, más allá de algún gesto que se llega a repetir en tres o cuatro ocasiones a lo sumo. No existe una asociación de músicas con personajes, con la posible excepción de Linda. Si bien se trata de un tema y un personaje secundarios en la trama, su recurrencia es relevante estructuralmente, pues detona la curación de Ash con su recuerdo.

Toda vez que se trata de una película muy física, la fragmentaria música es empleada para reforzar la fisicidad de los golpes, sobresaltos y caídas, y muchas veces es adscrita a la inmediatez de estos gestos, sin desarrollo posterior. Algunos motivos musicales algo más elaborados acompañan secuencias completas, a través de un lenguaje más definido. Como ocurría en *Re-animator*, el humor intrínseco de la cinta no es remarcado a través de la música, que mantiene el exceso terrorífico como nota tonal principal.

Por otro lado, la orquestación que exhibe LoDuca no solo bebe de Herrmann sino también de los grandes clásicos del terror, asomándose a las viejas orquestaciones románticas, aportando una cualidad más perdurable y atemporal a su, por otra parte, poco memorable pero muy funcional partitura.

### **3.9.2. Jóvenes ocultos**



Título original: *The Lost Boys*.



Director: Joel Schumacher.



Música compuesta por: Thomas Newman.

Tras la refrescante propuesta de la película *El ansia*, en la que el arquetipo vampírico era subvertido en virtud de las estéticas y sensibilidades contemporáneas, en 1987 se darían

cita las que posiblemente serán las dos películas más importantes de la década con el mito como bandera: *Jóvenes ocultos* y *Los viajeros de la noche*. Ambas ofrecerán nuevas visiones de la figura del vampiro, enmarcadas dentro de un importante cambio de paradigma que caracterizará a los monstruos, según Platts, como «seres muy cercanos a los humanos, con los que pueden llegar a confundirse»<sup>124</sup>.

Pujante, en esta línea, acepta que, precisamente, «uno de los monstruos que con mayor flexibilidad se ha ido adaptando al signo de los tiempos es el vampiro»<sup>125</sup>. En los ochenta comienzan a proliferar las narrativas en torno a la adolescencia y sus diversas problemáticas sociales<sup>126</sup>. *Jóvenes ocultos* amoldará la figura del vampiro no solo a las nuevas estéticas sino también a las nuevas temáticas, reflexionando sobre estas cuestiones.

A pesar de contar con una música original compuesta por Thomas Newman, en *Jóvenes ocultos* cobran especial importancia las canciones, como ocurriera en otras películas de este periodo como *Un hombre lobo americano en Londres*. Así, oiremos cómo el primer tema es una canción original titulada *Cry Little Sister* de Michael Mainieri y Gerard McMann, compuesta ex profeso para *Jóvenes ocultos*. Su letra reflexiona sobre los anhelos por pertenecer a una familia, desde la perspectiva de un joven rechazado<sup>127</sup>, que es exactamente de lo que habla la propia película.

Los títulos de crédito de la película están fragmentados en dos (como también hemos visto en, por ejemplo, *Gremlins* y en *Critters*). Aunque *Cry Little Sister* no es el tema inicial, posee una función muy similar, y no solo establece unas estéticas determinadas para el filme sino que lo asienta temáticamente.

En lo que a la estética musical se refiere, su estilo se relaciona con la *dark wave* de los ochenta, una evolución *post-punk* con letras introspectivas y oscuras. Todas las características habituales del género se reúnen en *Cry Little Sister*: empleo de guitarras eléctricas, profusión de sintetizadores, cajas de ritmos y *samplers*, tono menor... El

<sup>124</sup> PLATTS, Todd. The New Horror Movie. En B. Cogan y T. Gencarely (editores), *Baby Boomers and Popular Culture. An Inquiry into America's Most Powerful Generation*. Praeger, California, 2014, pp. 147-164.

<sup>125</sup> PUJANTE, Pedro. Los mitos literarios y su trasvase al cine. Hacia un nuevo paradigma postterrorífico: la socialización del monstruo. *Trasvases Entre La Literatura Y El Cine*, (1), 2019, p. 171.

<sup>126</sup> Lo que en inglés se ha venido a denominar *coming of age*, el paso de ser un niño a un adulto.

<sup>127</sup> Como nos cuentan sus creadores en

<https://web.archive.org/web/20150512145658/http://oldschool.tblog.com/post/1971176995> (Consultado el día 16/11/2020)

hipnótico ritmo de la composición encaja con las imágenes de cámara aérea sobrevolando la feria donde se desarrollará la primera escena, transmitiendo la sensación de ensoñación, de irrealidad.

La mezcla de la banda sonora funde el final de esta canción con el siguiente corte, una música original ya sí de Thomas Newman, que no es sino una composición apegada al cliché de la música de tiovivo, empleando órganos electrónicos. Obviamente, se ubica en el nivel espacial de la cinta, pues justamente se oye durante una secuencia que transcurre en un tiovivo, y su aplicación es diegética. Así lo entendemos porque la música se detiene a la misma vez que lo hace el tiovivo a cuya marcha entendemos que se circunscribe. Pero, a un nivel dramático, la música posee un impacto adicional por su actitud anempática, marcando un contraste entre la alegría con que se relaciona esta música y la atracción de feria, y el elemento de perturbación externo que suponen los chicos metiéndose en problemas.

De nuevo, otro fundido entre las dos siguientes escenas y cortes musicales, favoreciendo con esa suave transición el hipnotismo pretendido, la idea de ensoñación que la película seguirá explotando. Ahora, la música de Newman, ya con aplicación incidental, acoge algunos elementos de la *dark wave* que exponía el primer tema, empleando instrumentación orquestal mezclada con sintetizadores y otros instrumentos electrónicos. El nivel sonoro es elevado y las sonoridades son oscuras, música en modo menor. Los efectos crean sonidos que guardan parecido con el popular diseño relacionado con Jason de *Viernes 13*, una suerte de restallidos que, en concordancia con las imágenes nocturnas, instan a pensar en la idea de “criaturas al acecho”. En el instante en que el peligro es ya evidente (la cámara aérea desciende, amenazando al vigilante de seguridad en un aparcamiento solitario), se incluye en la instrumentación también la guitarra eléctrica y mayor protagonismo de la caja de ritmos. Algunos de los rasgueos están concebidos para reforzar la confusión terrorífica de la escena, asociándose a los gritos de la víctima del ataque.

En la escena siguiente prosiguen los títulos de crédito, pero todavía no consideramos inicial a la música que oímos. Trazando un paralelismo con la secuencia de apertura, en esta ocasión la cámara aérea nos conduce a los protagonistas del filme, ya durante el día. Viajando en coche, se encuentran Michael, Sam y su madre Lucy, que se dirigen hacia Santa Carla. En su presentación, la música que oyen en la radio del coche, diversas

canciones que van cambiando cada pocos segundos, aporta información sobre su relación y las distintas personalidades. Finalmente, se establece un tema inicial, asociado al personaje de Michael, sobre quien se detiene la cámara al irrumpir diegéticamente *People Are Strange*, antes de ofrecernos un montaje fragmentado que presenta a Santa Carla y sus gentes. Se relaciona con Michael y sus sentimientos hacia el lugar, como un sitio con oportunidades pero en el que puede ser difícil encajar.

La canción es una versión del éxito homónimo de 1967 de The Doors, compuesta para la ocasión por el grupo británico *post-punk* Echo & the Bunnymen, y su letra incide en las sensaciones de Michael, en esa dificultad para encajar en un lugar nuevo, en el que te sientes un extraño.

Como también hemos visto en múltiples producciones, una estrategia habitual y más que lógica, tras unos primeros minutos con profusión de música, prosiguen otros tantos sin ella, consiguiendo así un equilibrio global razonable. El próximo corte lo oiremos cuando los jóvenes protagonistas acuden, esa noche, tras su llegada a la localidad, a un concierto. En él, el propio Tim Cappello aparece interpretando su versión, original para *Jóvenes ocultos*, de la canción *I Still Believe* de la banda de *rock* californiana The Call. El caluroso y sensual sonido de su saxofón se relaciona con el sentimiento de atracción que se produce entre Michael y una joven a la que aún no conoce.

En la siguiente secuencia, la narración vuelve a Lucy, que está a punto de conocer a un dependiente del que se acabará enamorando. En su tienda, oímos la canción *Power Play* de la banda de *rock* Eddie & the Tide. Su estilo desenfadado se relaciona con la rebeldía de los jóvenes, que luego sabremos que son una banda de vampiros.

De vuelta a la feria con los protagonistas adolescentes, vuelve a sonar la música de tiovivo original de Newman. Su única función es ambiental, remarcando la ubicación de los personajes en un determinado lugar: la feria. Allí, Sam entra a una tienda de tebeos, en la que suena *Laying Down the Law*, una canción original compuesta por Jimmy Barnes y la banda australiana INXS. Se cumple cierto patrón por el cual los jóvenes aparecen relacionados a canciones *rockeras* de la época.

A la salida, acompañando a Star, la joven en que se fija Michael, que se dirige hacia el grupo de vampiros, se escucha la canción *Beauty Has Her Way*, del grupo de *pop rock* británico Mummy Calls. No queda claro si su aplicación es diegética porque no se llega



a ver la fuente de sonido y se encuentran en un exterior, pero podemos presuponer que lo es por la mezcla sonora, que varía su intensidad con el movimiento de los personajes por el espacio, como sucedería en la realidad. La letra de la canción se relaciona con los pensamientos de Michael hacia Star, totalmente obnubilado por su belleza.

En el cierre de la secuencia se retoma brevemente, como si de una burla del destino se tratase, la música de carrusel de Newman, que continúa, ya mucho más atenuada por hallarse muy lejos su fuente, en los primeros segundos de la siguiente. Se trata del asesinato de unos jóvenes que se encuentran en un coche. Se retoman algunos de los efectos sonoros de la música del primer ataque aéreo (al guardia de seguridad), pero sin apenas elementos musicales más allá de la presencia de un sintetizador, cuya función es aportar masa acústica, favoreciendo la sensación de caos y peligro transmitida por el resto de sonidos.

Tras unas pocas escenas sin música, esta es retomada al volver la acción a la feria, la noche siguiente, con el éxito de INXS y Jimmy Barnes *Good Times*, una versión original de la canción homónima del 68 de la banda de *rock* australiana The Easybeats. Esta vez sí queda claro que su aplicación es incidental, pues aparece asociada a un montaje en paralelo con imágenes diversamente ubicadas por la feria, dirigidas a mostrarnos la diversión que allí se vive. Cuando finalmente Michael logra entablar conversación con Star por vez primera, la música de tiovivo cancela la festiva canción *rock*, no tanto burlona, sino reforzando cierta idea de trance e irrealidad.

Como conclusión a esta secuencia, Michael también tiene el primer acercamiento al grupo de vampiros y decide seguirles con la moto, mientras en la banda sonora oímos la canción original *Lost in the Shadows*, de Lou Gramm<sup>128</sup>. Se trata de una transmisión literal, a través de la letra, del comienzo del declive, del viaje “a las sombras” de Michael. Su estilo musical refuerza la idea de “tipos duros” con la que se asocian los muchachos, entendiendo su apostura como atractiva para un adolescente impresionable que está buscando encajar. La idea de “perderse en las sombras” es transmitida prácticamente de manera literal por las imágenes, poco antes de que esta música cese.

Inmediatamente después, las imágenes parecen adquirir una cualidad más onírica, casi abstracta, combinando luces, sombras y niebla mientras que la música ejecuta unos

---

<sup>128</sup> También conocido por ser el vocalista principal de la banda de *rock* Foreigner.

diseños atemáticos en los que cobran especial relevancia los efectos sonoros ambientales y una percusión electrónica agitada que subraya la tensión y el nerviosismo de Michael. Ya en la cueva de los vampiros, aquí una guarida de adolescentes que les permite vivir alejados del control de los adultos, la música exhibe un colchón de sintetizador muy escueto y de nivel sonoro moderado, con la única intención de favorecer la atmósfera de misterio.



Fotograma de *Jóvenes ocultos*.

El onirismo que se relaciona con el sobrenatural poder de persuasión de los vampiros es reforzado a través del estilo de la canción *Cry Little Sister*, que es retomada durante una secuencia posterior en la cueva, a partir de la cual Michael comenzará a cambiar, tras beberse una botella de sangre. El montaje, con su estilo visual de fundidos, pone de relieve a un Michael en éxtasis, lo que aparece subrayado con la irrupción contemporizada del coro principal de la canción.

En el cierre de la secuencia, Michael cae desde un puente y despierta en trance en la cama de su casa. Para estos instantes, se elige un diseño sonoro basado en efectos (una suerte de bocina modificada con procedimientos electroacústicos), no directamente musicales, pero que transmiten la atmósfera onírica pretendida. A partir de aquí, Michael comenzará a mostrar una actitud más difusa y contestataria.

En varias ocasiones posteriores, la música es sustituida por diseños de efectos, de tipo ruidista, que combinan sonidos de viento, de bocinas, con percusiones electrónicas. La próxima canción que oímos sonar es *Ain't Got No Home*, un *blues* de Clarence Henry, durante la escena en que Sam se encuentra tomando un baño, entonándola despreocupado. La música se convierte así, en primer lugar, en una vía para ahondar en el costumbrismo

de la familia. Pero, después, en una base alegre a la que yuxtaponer los inquietantes diseños relacionados con la conversión de Michael en vampiro, basados en las sonoridades instrumentales de *Cry Little Sister*, con una percusión más agresiva y agitada. Tras conversar los dos hermanos, una vez comprendida la situación por ambos, Sam escapará a su habitación mientras Michael le persigue. Como la situación es menos acuciante en esta ocasión (de hecho, se produce cierto distanciamiento cómico), la música es menos violenta, a pesar de estar formada por percusión enteramente.

Durante el comieno de la posterior secuencia de levitación de Michael, es elegida instrumentación orquestal por Newman por primera vez, pero es empleada con mesura, sin melodismo alguno, buscando subrayar la sensación de irrealdad a través de sonoridades indefinidas, estáticas y abiertas. Pasado el misterio, la sorpresa inicial, la música desaparece, en favor del diálogo que remarca el patetismo cómico de la situación.

Un breve corte más con características musicales indeterminadas similares aparece cuando Max, el dependiente de la tienda, llega a su casa y parece estar siendo amenazado por la banda de moteros, asociados a las percusiones que se escuchan. Inmediatamente después, una vez que el espectador entiende que los vampiros no están en su cueva, la acción pasa a Michael que, en la guarida, hace el amor con Star a ritmo de *Cry Little Sister*, que esta vez suena en su versión completa con la melodía vocal principal (en las anteriores apariciones, en lo que a esto se refiere, solo se oía el contrapunto coral).

Como estamos viendo, mientras que la música instrumental de Newman apenas tiene relevancia en la banda sonora, las canciones poseen mucho mayor protagonismo. El siguiente corte musical, durante el ataque del enloquecido perro de Max a Lucy, no es más que un *pad* sostenido de sintetizador en el registro grave, sin mayor interés musical, ni mayor función que la de sumar inquietud a la escena, sin demasiados alardes.

Unas cuantas escenas después, de vuelta a la feria, se repite la música de carrusel original de Newman, de nuevo sin mayor función que la situacional. A continuación, vemos al grupo de vampiros actuar por primera vez, pues las ocasiones anteriores sucedieron fuera de campo, ahora a ritmo de *Walk This Way*, una canción preexistente (no original) del grupo Run-D.M.C., del subgénero *rap rock*, una exitosa versión creada en 1986 del también éxito homónimo de Aerosmith. La canción funciona, por un lado, como elemento estético, en conjunción con la violencia mostrada, pero también como señal de atracción y llamada para Michael, que es impelido a cometer asesinatos como el resto. Al negarse

y caer al suelo, agotado por la resistencia ofrecida, *Walk This Way* se detiene y reaparece, variada con sonoridades de órgano electrónico, la música oscura original de Newman que oímos en la primera secuencia de asesinato, en el aparcamiento de la feria.

Cuando los hermanos Frog acuden al llamado de Sam, ataviados como cazadores de vampiros, aparece una música original de Newman con un lenguaje ya tonal, y una estética más similar a la de la línea carpenteriana (en especial, a su estilo de esta época). Emplea instrumentos electrónicos, con protagonismo central del sintetizador, ritmos épicos en los metales agudos y una armonía muy elemental, basada en la ya mentada secuencia VI-VII-I. La estructura de las distintas capas sonoras está compuesta en un estilo habitual en la música *rock* de la época. Su función es acompañar al grupo, que se dispone a matar al “vampiro jefe”, en un tono desenfadado pero no sin cierta épica, que también resulta cómica por rocambolesca.

No tardarán en descubrir a los vampiros durmiendo en la cueva. El instante es acompañado acústicamente por la música oscura de Newman, que también habíamos oído poco antes tras negarse Michael a participar en la matanza. Durante la batalla que se produce continúa desarrollándose este motivo, sin apenas elementos novedosos reseñables, permaneciendo en la discreción de un nivel sonoro inferior.

Se repite la música épica con protagonismo de sintetizador cuando los muchachos jóvenes, aquí erigidos en auténticos cazavampiros, toman las bicicletas y se disponen a “armarse”. Con sentido de la comicidad, la música cesa en el instante en que irrumpen en una iglesia local a llenar una cantimplora con agua de una pila, y luego prosigue durante el montaje fragmentado en que avanzan en su misión, llenando sus pistolas con un destilado de ajos en agua bendita.

Poco después, las imágenes del anochecer en Santa Carla son acompañadas por la música oscura de órgano de Newman. Al despertar David, el líder de la banda, entendemos que dispuesto a atacar a los protagonistas, oímos un tema musical nuevo, una suerte de híbrido que posee la instrumentación y carácter de la música épica de los cazavampiros, pero el tono oscuro del tema inmediatamente anterior. Las trompetas esta vez son especialmente incisivas, aunque su gesto es prácticamente calcado al del tema épico.

Ya en la casa de Lucy, los hermanos Frog pelean contra uno de los vampiros en el baño. En un principio, la carrera se encuentra remarcada con unos fulgurantes diseños de

sintetizador de tipo arpegio quebrado, que en las tímbricas de órgano se asocia fácilmente a lo maligno. La muerte del vampiro aparece preludiada por el oscuro órgano del tema que acompaña a menudo a estos. Esta música reaparece en el piso de abajo, cuando otro vampiro ataca a Sam, ahora con una versión más completa que incluye caja de ritmos y efectos sonoros como en su primera aparición. La presencia de esta música es ahora mayor porque, precisamente, la película gira en su parte final hacia tonalidades más terroríficas. Cuando Sam consigue matar al vampiro, la flecha que le ha sido disparada activa la cadena de música, permitiendo oír unos segundos de *Good Times* antes de que el vampiro estalle. Se trata, de nuevo, de un contraste cómico, que el guion se encarga de remarcar a través del diálogo sentencioso: «*Death by stereo*».

Se sigue la estrategia de emplear la prorrupción de la música para reforzar los sobresaltos hasta en dos ocasiones a partir de aquí, con las apariciones sorpresivas y amenazantes de David y Laddie. Se trata de meros *pads* sosteniendo un único acorde en registro grave.

Durante la batalla entre David y Michael oímos una música directamente derivada de la parte instrumental de *Cry Little Sister*, con variaciones para amoldarse a la duración de la secuencia. Al acabar David siendo empalado, a un imponente órgano se le suma el coro de esta canción, conjugando elementos musicales antes dispares.

Finalmente, se desvelará que el vampiro jefe siempre fue Max, completando un discurso adicional sobre las dificultades en un adolescente de aceptar una nueva figura paterna abriéndose paso en sus vidas. Durante esta secuencia, la banda sonora no pasa de los efectos. En el instante en que Max está a punto de morder a Lucy, se oyen unos acordes de órgano electrónico en modo menor, con imponente sonido de iglesia, en la estética tétrica y oscura de los temas más ligados a los vampiros, pero rápidamente es combatido por la bocina del coche del padre de la mujer con la melodía de *La cucaracha*, que segundos después es trasladada al sonido de órgano de carrusel que oímos en la feria de Santa Carla, y con esta cómica solución fenece entre llamas. El tema final de *Jóvenes ocultos* será *People Are Strange*, el mismo que fue empleado como inicial.

Como comentábamos al inicio de este análisis, las similitudes entre la música de *Un hombre lobo americano en Londres* y *Jóvenes ocultos* son notables, pues en ambas cobran mucha mayor relevancia las canciones que la música instrumental creada ex profeso por el compositor de cabecera. Tanto Bernstein en aquella como Newman en esta realizan un trabajo casi testimonial, algo aún más acusado en el caso de la película que nos ocupa.

No pudiendo establecer unas relaciones claras de poder entre las distintas canciones, sí se pueden diferenciar dos tonos distintos y contrapuestos: uno oscuro, con predominio de tonos menores y música de órgano, relacionado con los vampiros, y otro sobre el que gira el discurso en torno a las dudas adolescentes, al que también podríamos adscribir los temas de corte épico relacionados con la caza de vampiros.

En este sentido, sí tienen más peso dos de las canciones de la banda sonora: *Cry Little Sister*, por su repetición e incluso desarrollo posterior, con una estética que determinará los sonidos asociados a los vampiros; y *People Are Strange*, que encierra la cinta como tema inicial y final al mismo tiempo, asociada a Michael, y resume el discurso central expuesto en la película de Schumacher.

Observamos además, como apunte a tener en cuenta, que en las películas que hemos analizado, la profusión de canciones, que en su mayoría son de estilo *rock* o alguno de sus derivados, suele conllevar una aligeración del tono general, algo especialmente explotado en películas que combinan el terror con la comedia, como *Jóvenes ocultos*, o que, cuando menos, y de una forma u otra, van a explorar el lado más gamberro y divertido de la violencia, como puede llegar a proponer por momentos *Masacre en Texas 2*<sup>129</sup>.

### 3.9.3. Los viajeros de la noche



Título original: *Near Dark*.



Directora: Kathryn Bigelow.



Música compuesta por: Tangerine Dream.

Ahondando en la línea vampírica renovada que surgió en los años 80, *Los viajeros de la noche* presenta una innovación formal y temática adicional: sus mixturas en clave *western*. Tal es así, que la propia directora reconoce que su intención primigenia era rodar un *western* moderno, pero serían los productores los que la animarían a incluir en su cinta algún género más de moda, y el de los vampiros, tras el éxito de *Noche de miedo*, lo

<sup>129</sup> O puede existir una combinación de ambos, como ocurriera en *El regreso de los muertos vivientes*, filme que aquí no será analizado.

estaba. Aunque tampoco se trataba de la primera ocasión en la que se vería esta mezcla, abriría el camino a otras películas como *Vampiros de John Carpenter*.

El vampiro de *Los viajeros de la noche* posee características eminentemente posmodernas. Inoue nos da la clave cuando afirma: «Muchos de los vampiros de hoy son “vampiros psíquicos”[...]. Son más persuasivos y menos obviamente monstruos que sus progenitores, y han adquirido el tono de su tiempo tan bien que hacen que el Drácula original parezca obsoleto»<sup>130 131</sup>. Esto es aún más aplicable en la película de Bigelow que en la de Schumacher, ya que en aquella aún permanecen los rasgos monstruosos.

Tangerine Dream, encargados en *Los viajeros de la noche* de la música, era un influyente y popular grupo alemán surgido durante la moda del *krautrock*, a finales de los 60, caracterizados por su música instrumental con fuerte protagonismo de sintetizadores y secuenciadores. En la actualidad cuentan con más de 70 discos de estudio en su haber.

Su estética sonora casaba con los intereses y las modas de los ochenta y, en su vertiente cinematográfica, no serían pocas las partituras que firmarían durante esta década. En lo que al terror respecta, durante los ochenta trabajarán en *Jóvenes muertos* (*Strange Behavior*. Michael Laughlin, Australia, 1981), *Muerte por espamos* (*Mordisco mortal*) (*Spasms*. William Fruet, Canadá, 1983), *La fortaleza* (*The Keep*. Michael Mann, EE. UU., 1983), *Ojos de fuego*, entre otros muchos éxitos de todos los géneros, condensados todos especial y precisamente en esta década. Baste esto para demostrar la aquilatada experiencia de los alemanes en estas labores, y lo pertinente que debía ser analizar al menos una de sus músicas.

El estilo compositivo de la música de *Los viajeros de la noche* se inscribe en las estéticas *ambient* y *space rock*, ampliamente desarrolladas por la banda alemana. Esto se puede apreciar ya desde el tema inicial. Sus sonoridades amplias de *pads* de sintetizador, empleando de base una sucesión de dos acordes menores, aparecen superpuestas a un ritmo constante de bajo eléctrico, también percutiendo a ritmo de negra dos únicas notas.

Este diseño transmite cierta idea de dualidad, que también será puesta de relieve en la trama. Ayuda a ofrecer mayor cohesión y sensación de trance mediante la repetición sistemática. El gesto de bajo en realidad percute la misma nota, do, ya que el salto

---

<sup>130</sup> INOUE, Yoshitaka. Contemporary Consciousness as Reflected in Images of the Vampire. *Jung Journal: Culture & Psyche*, Vol. 5, No. 4, 2011, p. 91.

<sup>131</sup> Traducción propia del original en inglés.

producido es de octava, pero igualmente se entienden como dos, mientras se crea una sensación de bajo pedal constante sobre el que se mueven los acordes, favoreciendo un ambiente de irrealidad, como de ensoñación, idea que también hemos visto buscar en *Jóvenes ocultos*. El tono menor de los acordes en esta ocasión no transmite tristeza, sino que apela a la nocturnidad transmitida por las imágenes, una idea visual recurrente en el filme. Como tema inicial, establece una estética sonora estable para el resto de materiales, pudiendo considerarse a su vez como principal.

Tras cesar unos segundos, la música vuelve cuando el protagonista, Caleb, conoce a Mae, una joven que pronto descubriremos que es un vampiro. En esta ocasión, se elimina el rítmico bajo del tema inicial, quedando tan solo los *pads*. Los acordes, que no mantienen dialéctica tonal clara de tensión-distensión, a pesar de estar formados por tríadas, poseen una cualidad tímbrica especialmente expresiva, conseguida mediante el empleo de la técnica de desafinación de los osciladores<sup>132</sup>.



Fotograma de *Los viajeros de la noche*.

En este caso, se transmite una idea dual a través de la técnica de pregunta-respuesta, ejecutando primero una sucesión de tres acordes para repetirla después, como respuesta, con un timbre diferente y una octava grave. Esa dualidad aquí responde a la presencia de los dos personajes, que serán en definitiva los más importantes de la película.

<sup>132</sup> Esto es, hacer sonar varios osciladores al mismo tiempo, a unísono, pero desafinando ligeramente uno de ellos, que permanece más bajo en la mezcla, produciendo un sonido característico, con más cuerpo.



Este motivo musical de *pads* es detenido durante el viaje en la camioneta de Caleb, pero retomado cuando ambos bajan a contemplar las estrellas. Mientras conversan, se produce un sutil desarrollo, siempre basado en la misma progresión de tres acordes, sin relevancia melódica. Los movimientos responden a la necesidad de desarrollo interno, no de aportar líneas de jerarquías relevantes<sup>133</sup>. El nivel sonoro es sutil, por lo que la música permanece apelando únicamente a la ambientación nocturna, misteriosa, sutilmente hipnótica, misterio que en la trama recalca claramente en el personaje de Mae.

La estrategia de desaparición durante el viaje y aparición posterior se repetirá una vez más al retomarse el motivo durante el escarceo amoroso que tiene lugar en la finca de Caleb. La urgencia de Mae por volver a casa antes del amanecer activa un grave en los *pads* que refuerza muy sutilmente la premura, el miedo de la chica.

Ya en la camioneta, Caleb le exige a Mae un beso. El peligro que ello supone (ella es un vampiro que puede verse tentada a morderle) es transmitido a través de una nueva secuencia de *pads*, con cualidades de indeterminación más acentuadas. El tono menor en esta ocasión sí posee un componente relacionado con lo terrorífico, como preludiando algo horrible que estuviera por sucederse. Tras morder Mae a Caleb se activa un punzante bajo electrónico con *slap*, que asimila en la música el dolor y la confusión del chico. También se ejecuta un proceso de pregunta y respuesta dual en este gesto del bajo.

Mientras un afligido Caleb camina por el desierto, la música anterior transmuta, empleando ahora como base sonora un bombo rítmico cuyo diseño se relaciona con el proceso de latidos de corazón (los de Caleb, se entiende, pues siente una urgencia desconocida tras el mordisco de Mae). La irrupción de las guitarras eléctricas ejecutando diseños con efectos atmosféricos tipo *delay* y *wah-wah* apelan al ambiente desértico y, por ello, a la soledad de Caleb en este fatal momento. También se relaciona con ciertas ideas del *neowestern*, algo que también veremos en *Están vivos*, y que por supuesto estaría presente en *Vampiros de John Carpenter*, paradigmática en este sentido.

El tema posee desarrollo narrativo. Primero es preciso señalar que no hay ningún corte musical desde que apareció al besarse los dos jóvenes. Cuando vemos las escenas con la familia de Caleb, se pierde la guitarra eléctrica, en favor de los sintetizadores, más indeterminados. Sin embargo, la aparición de la furgoneta a lo lejos activa una base

---

<sup>133</sup> La aparición de melodías, contrapuestas a un acompañamiento, suele conllevar una estratificación jerárquica de las líneas musicales.

rítmica más apremiante, con un hipnótico y frenético empleo de los secuenciadores y las cajas de ritmos. La música se coordina con el montaje cinematográfico para cortar a la misma vez que las imágenes muestran el interior del vehículo, donde lo importante ya será el diálogo.

En el final de esta secuencia, y enlazando con la siguiente, irrumpe una música más *rockera*, con especial protagonismo de la guitarra eléctrica y la batería, sin un desarrollo de relevancia funcional más allá de relacionar a los vampiros con una actitud de “tipos duros”, y servir de enlace, ya con mayor preponderancia de los sintetizadores en sus últimos compases, mientras vemos a Mae y Caleb recostándose juntos.

En una secuencia posterior, tras decidir Jesse, el líder del grupo, que mantendrán a prueba a Caleb durante una semana, un montaje de varias escenas nos muestra al grupo en acción, avanzando de noche, robando y quemando vehículos. La música que acompaña a la secuencia asume una formación instrumental estándar de banda de *rock*, esto es, dos guitarras eléctricas, bajo, batería y teclado. Aparece una sucinta melodía ejecutada con punteo limpio de guitarra (es decir, sin distorsión), pero no tiene apenas protagonismo. La secuencia armónica es básica, típica en el *rock* duro. La función de este corte es exactamente la misma que la del anterior, si bien este posee más desarrollo.

Cuando Caleb decide marcharse y tratar de volver a su pueblo en Oklahoma, arranca un tema central con características similares a las del tema principal. En sus primeros compases permanece en un nivel sonoro discreto, en favor del diálogo, mientras que posteriormente aumenta en intensidad, a medida que el desarrollo musical es mayor.

Sobresalen especialmente los *pads* de sintetizador, que ejecutan una sucesión de acordes basada en la sonoridad plagal, con alternancia de los acordes la menor y re mayor, sustituyendo en ocasiones el la menor por el do menor, que cumple la misma función, pero ofrece un color distinto al mismo giro. La mayorización del cuarto grado, re, también le otorga una sonoridad especial, lo que unido al ritmo repetitivo y a la sensación de bucle minimalista, favorece la transmisión de sensación de trance, que tanto apela al espectador como al personaje de Caleb, presa de un mal que todavía le es un misterio. Los ritmos están directamente influidos por los del tema principal.

Destacan también unos efectos sonoros de sintetizador fuera del tono de la música que remarcan dos momentos de la secuencia: cuando Caleb huele la sangre del policía,

sintiéndose momentáneamente atraído, y cuando el dolor del joven es ya inaguantable y ha de solicitar la detención del autobús en que viaja. Sacándolo completamente del tono se entiende que es un gesto musical que apela a la psique de Caleb, a su desubicación, a su desconcierto, a su dolor, a su paulatina transformación en vampiro, en definitiva.

Logra bajar del bus, y queda deambulando solitario, por la noche. De nuevo, la música adquiere sonoridades más relacionadas con el *western*, probablemente por poseer un sutil estilo *blues*, con dos voces de registro medio y grave que se contestan la una a la otra con un diseño muy simple de cinco notas (tres distintas) y un ritmo cadencioso y melancólico. Al encontrarse a Mae, reaparece la música que les unió la primera vez que se vieron, conformándose como una suerte de tema central relacionado con la pareja y con su amor.

La familia de Caleb aparece acompañada, durante la búsqueda de este, de otro tema nuevo basado únicamente en combinaciones de varios *pads*, con distintos filtros y tímbricas, con ritmo lacónico e impreciso. El tema se mantiene mientras Caleb trata de contactar con ellos por teléfono infructuosamente, estableciéndose como un tema relacionado con la separación.

Tras esto, Caleb se encuentra con Mae de nuevo, y en esta ocasión reaparece, variado, el tema central que oímos durante la escena en la estación de autobuses, perfilándose así en relación a la condición vampírica de Caleb. En su desarrollo, las tímbricas de *pad* adquieren una sonoridad de tipo vocal, manteniendo la misma base rítmica, mientras vemos a Homer, el vampiro de apariencia más joven, asesinar a una persona para alimentarse. Su ataque activa los gestos de sintetizador que van fuera del tono. Estas imágenes no dejan de seguir relacionadas con el protagonista, pues funcionan como ejemplo casi didáctico de aquello de lo que Mae le está tratando de convencer: necesita alimentarse.

Este tema es interrumpido durante la escena con Severen, que activa un diseño sonoro de sintetizador más difuso, recordando a las músicas de Morricone para los *Spaghetti western* de los 60, género al que también señalan las aposturas del personaje. Pronto se retorna al anterior tema, prosiguiendo con la conversación entre Caleb y Mae.

Unos minutos más tarde, Mae se ve obligada a matar a un camionero ante la incapacidad de Caleb. Instantes antes a la mordedura, arranca el bajo eléctrico del tema inicial, generando tensión y sensación de inminencia, de algo que no se puede detener. La

mordedura es apoyada, como si de un sobresalto se tratase, por unos acordes de sintetizador (lo que ya hemos visto, es una estrategia muy común en toda la filmografía analizada), fuera del centro tonal que establece el bajo, como una fuerte perturbación que funciona en las dos direcciones: la de las imágenes y la musical. Como conclusión, Mae tiene que alimentar con su sangre a Caleb de nuevo, mientras se retoma su tema de amor.

El grupo se adentra en un bar de carretera, aquí haciendo las veces de cantina del salvaje oeste. En lugar de música de piano de pared, oímos *hard rock*, sonando por los altavoces la canción preexistente *Naughty Naughty* de John Parr, un éxito lanzado en 1984. Como ocurre con este tipo de usos diegéticos, la música posee función descriptiva, haciéndonos entender qué clase de persona se encuentra allí a través de su estilo.

La secuencia posee una escalada de violencia propiciada por la psicopática personalidad de Severen, que ve subrayado su comportamiento por el empleo de la música diegética, mediante los cambios de canción en la banda sonora. Tras el de Parr, oímos otro tema de 1984, en esta ocasión *Morse Code* de Jooles Holland, que cambia el *rock* por un más jovial y juguetón *boogie-woogie*. El mordisco de Severen a uno de los parroquianos activa *Fever*, el clásico *rhythm & blues* de los 50 en su versión de la banda *punk* The Cramps. Su estiloso ritmo acompaña sonoramente algunos asesinatos más hasta que Mae se levanta, dispuesta a participar de la matanza, momento en que irrumpe *The Cowboy Rides Away*, una canción *country* lanzada en 1985 e interpretada por George Strait.

Estas canciones no solo acercan la película al tono del *neowestern*, sino que poseen una actitud mixta: por un lado, contrastan anempáticamente con la terrible y violenta situación desatada, forzando al espectador a asistir a una escalada de asesinatos sobre un distanciamiento emocional evidente de la música; por otra parte, se relaciona empáticamente con la actitud de los vampiros, que no sienten más que placer ante la masacre. Este proceso refuerza el impacto que se transmite.

El siguiente corte musical, ya de aplicación incidental de Tangerine Dream, sucede cuando Caleb, a las afueras del bar, captura a uno de los hombres, que había conseguido huir de allí. La música evoluciona narrativamente con la secuencia. Primero ofrece unos diseños difusos de *synth pad*. El bajo, también de sintetizador, entra cuando Caleb permite que la víctima escape, incapaz todavía de aceptar su nueva naturaleza, aportando ciertas notas de seriedad, casi de sensación de derrota. Este sintetizador se comienza a fundir poco a poco con la distorsión de una guitarra eléctrica mientras los vampiros dentro del

furgón se preparan para esconderse de la inminente llegada de la luz solar, a la misma vez que aparece la batería, transformándose así claramente en un *rock* duro que acompañará al viaje del grupo vampírico hacia un motel de carretera.

En aquel lugar, reciben la visita de la policía. Como no pueden salir al exterior, siendo ya de día, deciden parapetarse y plantarles cara. En esos momentos, se activa una música con especial protagonismo de la guitarra eléctrica con distorsión, en una estética similar al resto de las asignadas al grupo. Una escala cromática ascendente en la guitarra aumenta la sensación, direcciona la acción hacia un final inminente e inevitable (la confrontación), y termina cuando se completa el ritmo de batería en su versión *rock* final. Dura poco en esta figuración, pues enseguida comienza el tiroteo y la música cesa.

Entonces, en un acto de valentía hasta ahora inédito en Caleb, consigue salir de la habitación, tapado con una manta, resistiendo las balas y las quemaduras, en busca de la furgoneta, para recoger al resto y marcharse. El ralentí de las imágenes recuerda al lenguaje visual de los *westerns* crepusculares de Peckinpah. La música, que se mantiene con la instrumentación de banda de *rock*, asimila una sucesión de acordes derivada del tema de amor, con especial preponderancia de los contemplativos *pads*, cuyo carácter casa a su vez con ese ralentí de la cámara. La batería y la guitarra aportan épica a la escena, sobre todo en su tramo final, habiendo conseguido escapar todos finalmente, momento en que se aumenta la dinámica musical de la guitarra y la batería, toda vez que ahora la música vuelve a asociarse al grupo vampírico en su totalidad.

Ya seguros todos, en otro motel, de noche, Caleb y Mae salen afuera a intimar. De nuevo, les acompaña una ligera variación del tema de amor. Las variaciones responden solamente a necesidades de desarrollo musical, añadiendo un sutil movimiento melódico en los agudos de los *pads*, sin relevancia estructural alguna. En el motel, el resto de vampiros juegan a las cartas despreocupados, de fondo sonando una de las primeras músicas de estilo *rock* con que se les presentó, con un nivel sonoro bastante reducido.

Homer, ahora fuera de la habitación, se siente intrigado por una niña que resultará ser, precisamente, la hermana de Caleb. En los momentos de acercamiento, se desatan unos motivos en el sintetizador que acercan algunos de los clichés de música de acecho de los *slasher* a las sonoridades envolventes de Tangerine Dream. A través de disonancias y fluctuaciones de la afinación se transmite terror, pero como el nivel sonoro no es demasiado elevado, y no se tarda en ofrecer relajación a través de un *pad* más calmado,

asociado a la niña, no se acaba entendiendo como un verdadero momento de terror. En su primera aparición en la película, Sarah también funcionó como elemento apaciguador de la banda sonora.

En la habitación del motel se vuelve a vivir otro tenso momento entre Caleb y el resto de vampiros cuando aparezca la familia de este. Los vampiros quieren matarlos. La música está formada por una serie de *pads* con aparición lenta, arrítmica, con efectos sonoros en la mezcla que favorecen una cierta atmósfera onírica, si bien la combinación con la acción en la trama provoca tensión, no directamente alusión a la ensoñación. Los *pads* adquirirán ritmo cuando, precisamente, Jesse verbalice la intención de matarlos, asociando el frenetismo en el movimiento con un aumento de la tensión, con la idea de peligro inminente, incluyendo alguna percusión de caja de ritmos. Esta idea musical con ritmo estable se mantendrá durante el viaje de la familia a la casa, con un nivel sonoro bajo para favorecer el diálogo. En última instancia, se añade incluso bajo eléctrico al tema.

Mientras Loy trata de hacerle una transfusión de sangre a su hijo Caleb, oímos un tema de corte minimalista, con un lenguaje similar al de todos los temas de sintetizador de la película, pero con un ritmo estable, prefiriendo una construcción de corte minimalista al estilo de los temas carpenterianos. Las capas de sonido están formadas por diferentes timbres de *electric piano* y *pads*, a ritmo lento, melancólico, con una armonía pedal de do menor y una sutil melodía nada preponderante. La combinación transmite cierta tristeza, apegándose empáticamente al sentimiento principal de la secuencia (parece que, pese a los esfuerzos de Loy, Caleb ha muerto). En realidad, se trata de una variación muy modificada del tema inicial, pudiendo encontrar relación en la armonía y en el giro melódico.

De manera notable, cuando Caleb acaba despertando, curado de la “enfermedad”, la música no se inmuta, permanenciando con las mismas tonalidades ligeramente trágicas y melancólicas, incluso durante una escena que debería ser alegre, con Caleb paseando a su hermana pequeña a hombros. El efecto trata de evitar un triunfalismo precipitado, toda vez que la amenaza de los vampiros aún no se ha terminado de resolver. Siguen en el punto de mira.

Unos instantes después, tras una breve elipsis en la trama que nos devuelve a la noche, Caleb se reúne de nuevo con Mae. Esta vez, el tema de amor aparece muy modificado, con características similares al anterior, melancólico y triste, ya con una armonía variada,

no basada en una nota pedal, pero también en tonalidad de do menor. El estilo es romántico, sin giros que subrayen en exceso el drama, si bien lo trágico prevalece. Como el desarrollo es grande, aportando varias capas que enriquecen el tema, podría considerarse esta una versión completa del tema de amor. El resto de repercusiones vendrían a ser aplicaciones parciales, motivos derivados de este.

Caleb, que se ha percatado de la desaparición de su hermana, sale en su búsqueda. Las imágenes nocturnas son acompañadas no de un tema frenético que refuerce la inminencia y el peligro, sino de unos *pads* de corte atmosférico que de nuevo se asocian a un ambiente de ensoñación.

Este corte dura hasta que el joven cae del caballo, haciendo su aparición Severen. En ese instante, el lenguaje cambia por uno más oscuro, de ritmo difuso, y sin afinaciones determinadas, prefiriendo los efectos sonoros y las cajas de ritmos, con combinaciones abigarradas sin apenas cualidad musical. Se favorece así la idea de peligro y caos asociada a Severen. Cuando aparece el camión, el ritmo se hace más estable y constante, transmitiendo mayor inminencia. Las sonoridades metálicas encajan bien con las imágenes; vemos un enorme camión envistiendo a Severen, justo cuando aparecen los sintetizadores efectuando un movimiento repetitivo, con ascenso cromático hacia el agudo. En el clímax de la secuencia, Severen termina muriendo tras la explosión del camión, instante en que finaliza la música.

En la calzada se produce un amago de duelo, al más puro estilo *western*, entre Caleb y Jesse. La música retoma la idea de bajo pedal propia del tema principal (esta vez, en la), pero no posee un relieve elevado, sino que se limita a permanecer discreta, ofreciendo un fondo sonoro sobre el que se desarrolla el tenso diálogo. El repetitivo y constante ruido, de nuevo, se asocia al peligro inminente.

Caleb consigue huir, y los vampiros marchan en su búsqueda. En estos instantes, se repite el tema asociado a los vampiros que escuchamos en la primera aparición del grupo, cuando interceptaron al joven con su furgoneta, a las afueras de su casa. Es, en efecto, una música mucho más frenética, que favorece la idea de clímax en la cinta. Se alargará hasta el momento de la explosión de Homer, por efecto de la luz del Sol, repitiendo la estrategia de hacer cesar la música a la vez que una explosión. La muerte de los vampiros que quedan aparece acompañada de unos melancólicos *pads*, una única línea de acordes

sin apenas revestimiento, con ciertas tonalidades trágicas y tristes. La música no termina de definir así “buenos” y “malos”, en una película que huye de ese tipo de maniqueísmos.

*Los viajeros de la noche* finaliza con una última escena en que Caleb consigue “curar” a Mae también mediante una transfusión de sangre, mientras oímos su tema de amor, en la última de las versiones que se presentó en la película. No hay concesiones al triunfalismo y permanece un cierto poso amargo, favorecido por el ritmo cadencioso y la tonalidad en modo menor de la música. Con esta idea, irrumpen los créditos. Como tema final, el central que hacía referencia a la transformación en vampiro de Caleb, que oímos durante la secuencia en la estación de autobuses.

La música de Tangerine Dream en *Los viajeros de la noche* se ubica claramente en la línea carpenteriana. La preponderancia de los sintetizadores es total, siendo empleados siempre con una escritura claramente idiomática, derivada de las tendencias musicales de la época. En su carácter, prevalecen las tonalidades oscuras y de tipo atmosférico, sonoridades abiertas e indeterminadas que ofrecen cierta sensación onírica, como si el relato se ubicase en un lugar indeterminado entre el sueño y la vigilia.

Podríamos entender como otro referente principal al compositor Giorgio Moroder, cuya música original para *El beso de la pantera* posee sonoridades y estéticas similares a las de *Los viajes de la noche*, si bien la partitura de Tangerine Dream es más ambiental, oscura y difusa, y se asienta en un estilo propio que ya había sido plenamente establecido en *Ojos de fuego*.

El tema principal es tal porque de su estética se derivan la gran mayoría de temas, y posee varias ideas que serán recapituladas con asiduidad, como la de la armonía pedal o ciertos giros en los *pads*. También es muy importante la idea de repetición rítmica constante, un ritmo breve y sencillo que se repite en bucle, para subrayar esa idea hipnótica de trance.

En su uso de las canciones preexistentes, algo que ya estamos viendo que es habitual en esta filmografía, ejecuta una estrategia singular: condensarlas todas, una detrás de la otra, en un mismo momento muy concreto de la película (la escena en el bar de carretera). La secuencia funciona por sí sola y, estando ubicada justo en la mitad de la película, sirve de pivote en el proceso de ascenso (acercamiento de Caleb a los vampiros) y descenso (alejamiento posterior) del protagonista.



### 3.9.4. *El príncipe de las tinieblas*



Título original: *Prince of Darkness*.



Director: John Carpenter.



Música compuesta por: John Carpenter y Alan Howarth.

Tras el fracaso que supuso *Golpe en la pequeña China* (*Big Trouble in Little China*. John Carpenter, EE. UU., 1986), Carpenter se vería forzado a cambiar de estrategia y buscar un trabajo más modesto, aunque solo fuera en cuanto a presupuesto. Según Pedrero Santos, «el paso de una cinta a otra representa un punto de inflexión en la carrera del cineasta, [...] un cambio en las premisas industriales sobre las que se iba a edificar el resto de su cine»<sup>134</sup>.

De alguna manera, *El príncipe de las tinieblas* se puede entender como una suerte de reverso tenebroso de su anterior filme. En lo que a la música se refiere, mantiene su habitual tándem con Alan Howarth, pero lo que en aquella era magia y misterio, aquí es pesadumbre y oscuridad. En cualquier caso, en la cinta del 86 comenzaría un proceso de cambio de paradigma compositivo que continuará evolucionando en *El príncipe de las tinieblas* y, como veremos, se asentará casi de forma definitiva en *Están vivos*. Ahondaremos en las posibles concomitancias y diferencias con sus anteriores filmes a continuación.

En el larguísimo tema inicial ya encontramos algunos aspectos singulares. En primer lugar, la propia circunstancia de su metraje quizá incluso exagerado. Siendo posiblemente los títulos de crédito iniciales más largos de la filmografía de Carpenter, el tema inicial que los acompaña ha de ser igualmente abultado. Esto favorece que, de necesidad, la música sea especialmente rica.

Sin abandonar el estilo minimalista que tanto caracteriza a las composiciones del autor, encontramos una riqueza tímbrica redoblada. La música se asienta sobre una base rítmica de graves, muy similar a la encontrada en otros temas de películas anteriores<sup>135</sup>, si bien el

---

<sup>134</sup> PEDRERO SANTOS, Juan A. *John Carpenter. Un clásico americano*. T&B Editores, España, 2013, p. 138.

<sup>135</sup> Es paradigmático el ejemplo del tema principal de *La cosa* (*el enigma de otro mundo*).

ritmo no posee una cualidad asimilable a la de los latidos de corazón. Se compone de dos capas sonoras y timbres distintos: un sonido de tipo bajo eléctrico que percute tres notas (ida y vuelta con un salto de octava en el mi) cada dos compases, y un pulso constante a negras de sintetizador. Cuando aparecen las primeras imágenes, la luna y la habitación del padre Carlton, irrumpen unos *synth pads* con tímbrica cercana a la voz humana<sup>136</sup>. El lenguaje, aún con la armonía de bajo pedal estable en mi, trasluce una sonoridad menor, adecuada para la representación del Mal que conlleva esta música. El movimiento interno de las voces de los acordes de *pad* ejecuta numerosos retardos, un procedimiento habitual en la música religiosa vocal renacentista y barroca que podía llevar asociada una figura retórica de lamento. Se trata de una idea muy pertinente en un contexto de la exploración del Mal desde el punto de vista cristiano.

La suma de capas insistiendo en el pulso a negras produce un inquietante efecto de *crescendo* que llega a apabullar en el instante en que aparece sobreimpreso el título de la película. A partir de aquí, siendo como decíamos una larga secuencia, la música va amoldándose a las necesidades narrativas con sutiles novedades o variaciones. Cuando son presentados los dos protagonistas, Brian y Catherine, el pulso grave se detiene unos momentos e irrumpen unos vibráfonos de sintetizador, una dulcificación momentánea en un contexto que no deja de ser oscuro, amenazante. Este instrumento presenta el motivo melódico principal del tema, otro diseño de ida y vuelta de seis notas, que empieza y acaba por la fundamental: mi.

El diálogo detiene la música unos instantes, pero se retoma inmediatamente después, manifestando las dudas del cura protagonista. Este comienza a leer el diario del fallecido padre Carlton, mientras que la música aporta unas notas que recuerdan a *La niebla*, con esa cualidad de cuento mágico y terrorífico al mismo tiempo.

La presentación del profesor Birack abandona el pulso a negras pero mantiene el bajo eléctrico, mientras se ejecuta el motivo principal a dos voces con un sonido aflautado de sintetizador, la segunda voz ejecutando un contrapunto más grave.

Prosigue la música durante la secuencia apareciendo y desapareciendo, en su totalidad o en alguna de sus partes, según conviene, en función de si hay diálogo o de si se pretende una atmósfera especialmente misteriosa o no. Uno de los instantes de mayor nivel sonoro

---

<sup>136</sup> Según el modelo comercial de sintetizador, estos *pads* pueden presentar diversas denominaciones, como *synth voice* o *Ooh-Ahh*.

se produce cuando el padre protagonista llega a la iglesia abandonada donde se halla la puerta cuya llave custodiaba el padre Carlton, gran protagonismo de los *pads* vocales tipo *ooh*. Las asociaciones instrumentales se asentarán así al ser repetidas, también en el caso de los vibráfonos para Brian y Catherine y las flautas (tal vez *mellotron*) para Birack. Trascurridos más de 10 minutos, el tema inicial/principal finaliza.

Como vemos, se trata de una estrategia estructural que difiere por mucho de la mostrada por Carpenter en su anterior filme de terror, *Christine*, una película mucho más comedida en el empleo de la música incidental original. En *El príncipe de las tinieblas*, Carpenter retoma las viejas ideas de aglomeración musical ya trabajadas desde *La noche de Halloween*, aunque nunca de manera tan excesiva. Funciona como sostén narrativo de una secuencia en la que la mayor parte de la acción transcurre sin palabras, aportando un tono terrorífico a la par que solemne, y una estética muy concreta a las músicas que serán presentadas en lo sucesivo durante la película.

Sin apenas concesión al silencio musical, los *pads* retornan muy poco después de finalizado el tema inicial, cuando Birack acude a la iglesia junto al cura. Aunque en la armonía permanece el bajo pedal en *mi*, los *pads* se mueven entre dos acordes en relación mediántica, algo habitual en el compositor, reforzando cierta idea de dualidad, que en la película es transmitida de múltiples formas: el Bien contra el Mal, la ciencia y la religión unidas, el mundo terrenal y el del más allá (entre los cuales, un espejo hará de puerta), etc.

Cuando ambos llegan por fin al sótano que custodiaba la secta, la grandilocuente visión de la estancia, con el cilindro verde presidiendo, es reforzada por la adición sonora de capas a los *pads*, esta vez con un sonido de tipo *synth ahh voice*. En toda la secuencia, la música no termina de detenerse. En la banda sonora, permanece estable el grave, que conforma un sonido casi orgánico, de alguna forma relacionado con la presencia amenazante del Mal que ambos hombres parecen sentir, como transmiten a través del diálogo («¿Lo percibe?»).

Al fin, tras unos minutos sin música en los que se profundiza en el personaje de Catherine, la conversación entre esta y Brian repite la melodía principal con el vibráfono asociada a su relación, con sutil fondo de *pad*.

Birack llega a la iglesia solo. Su visión es acompañada por los *pads* con los diseños con retardos, a los que se suma su melodía con instrumento aflautado. Desde la banda sonora se encarna así la idea de unión entre ciencia y religión. Junto a la música, se mezclan algunos efectos sonoros que subrayan la inquietante imagen de una de las mendigas, eligiendo un diseño de ruidos para el instante en que se le ven hormigas por encima (que representan al demonio poseyéndola), sin llegar a impactar del todo como un sobresalto.

La conversación nocturna entre el cura y Birack aparece acompañada del motivo de *pads* con retardos, en registro grave y nivel sonoro bajo, aportando calidez a las palabras del religioso, pero también misterio, oscuridad y pesadumbre.

Brian y Catherine finalmente mantienen relaciones íntimas. Cuando este despierta, vuelve su motivo musical, ligeramente variado en su construcción, con mayor presencia de los *strings*. La momentánea visión de una luna acechando amenazante al Sol en el cielo es subrayada con los *ahh pads* que, operando en la psique del protagonista, nos hacen entender que algo no encaja, que existe una sensación generalizada de peligro latente.

El grupo de investigadores científicos se traslada a la iglesia, para investigar el fenómeno del sótano. La presencia amenazante de los vagabundos es acompañada de un tema central que los representa. Como el tema principal, posee un bajo pedal en mi. El ritmo, con características similares, dobla sus figuraciones, siendo por tanto más lento que aquel. El pulso constante de fondo es ejecutado principalmente con un bombo y sonidos percusivos metálicos de sintetizador, mientras que el bajo, también sintetizado, posee otro dibujo, más elaborado y preponderante, siendo su principal hilo conductor. Como en muchos de los temas carpenterianos, no hay cualidad melódica reseñable, sino una textura particular creada por el movimiento de las capas, en este caso reforzando la idea de peligro asociada a los vagabundos alrededor de la iglesia.

En su largo desarrollo, efectúa estrategias muy similares a las del tema principal cuando apareció como tema inicial, perdiendo capas cuando conviene, manteniendo siempre como mínimo el bombo, o añadiendo otras cuando se pretende reforzar determinados aspectos. Así, el tema es empleado también para presentar al grupo de trabajo entero, mientras que, durante el transcurso de la secuencia, observamos imágenes de los vagabundo al acecho. Las imágenes de la pantalla del ordenador de la traductora hacen aparecer el *pad* vocal tipo *ooh*, relacionado con el Mal, así como las del cilindro hacen lo

propio con el *ahh pad*. Finalmente, el bombo se detiene, y con él este tema central, tras más de siete minutos funcionando ininterrumpidamente.



Fotograma de *El príncipe de las tinieblas*.

No se da tregua al silencio e inmediatamente la música prosigue, ya a nivel sonoro más bajo, mientras los científicos continúan con sus averiguaciones, sonando el motivo con retardos de corte religioso que, por extensión, también se refiere al misterio, a lo sobrenatural, en registro medio-grave y *ooh pad* al principio, medio-agudo y *ahh pad* cuando la traductora desvela más palabras en torno al “Príncipe de las tinieblas”, vuelta al *ooh pad* con la imagen de los vagabundos, ya caída la noche.

Poco después, uno de los investigadores sale de la iglesia, dispuesto a marcharse a su casa, de noche. A través de sus cascos, con volumen por ello bajo, oímos diegéticamente la canción *Prince of Darkness* del famosísimo *rockero* Alice Cooper, que en la película trabaja interpretando al mendigo más destacado. Se trata de una canción original compuesta para la película. Será este mendigo quien, precisamente, acabe empalando al desdichado científico con una bicicleta. La presencia de los vagabundos activa sonidos indeterminados de tipo ruido, que se acrecientan justo en el instante del asesinato, manteniendo unos *pads* graves para reforzar la sensación de terror.

La inquietante escena en que el cilindro acaba poseyendo a una de las científicas no posee música en un principio, prefiriendo diseños de ruidos asociados a él. Los *pads* con el motivo con retardos acaban apareciendo cuando el cilindro hace gala de su poder sobrenatural, moviendo una mesa mediante psicoquinesis, aunque permanece muy ensombrecido por el resto de ruidos de la banda sonora.

Cuando se alza tras el ataque del cilindro, entendemos que ya convertida en una suerte de emisaria del maligno, irrumpe otro tema central asociado con el Mal, con dos capas características: una formada por un sonido grave de *sawtooth* reforzado con golpe de timbal homorrítmicamente, que efectúa un movimiento característico de tres notas, y otra formada por unos *ahh pads* agudos, que responden al grave con dos acordes, siempre con el poso armónico de mi menor. Se trata de un tema especialmente subyugante, directamente asociado a lo terrorífico. Como las escenas inmediatamente posteriores continúan con los investigadores hablando sobre la presencia del demonio, el tema prosigue, a nivel sonoro más discreto.

Finalizado ya este tema, vemos a Walter caminar por los inquietantes pasillos del lugar, con la presencia acechante de Susan, la científica poseída. Más tranquilos, los *pads* de corte ambiental que acompañan a la secuencia poseen un nivel sonoro bajo, poca preponderancia temática. Manteniendo el mi menor basal de los temas del filme, reproduce las inflexiones armónicas mediante relación mediántica de otros temas, apoyándose en el acorde de mi menor y do mayor. Cuando Walter se da cuenta de que Susan ha desaparecido, se activa el motivo de graves de su tema central, montado sobre este fondo de *pads*, más discreto.

Las escena posterior entre Brian y Catherine conversando sobre el cilindro, activa de nuevo los *pads*, esta vez *strings*, con los acordes con retardos. Diseños combinados de este motivo con los dibujos del grave del tema central asociado al Mal y la posesión aparecen en los *voice pads* durante la secuencia en que otro de los investigadores acabará siendo asesinado por Susan, en el sótano de la iglesia.

De vuelta a Birack y el sacerdote, encontramos una escena homóloga a otra anterior de similares características, con el mismo motivo musical de *pads*, esta vez con ligeras variaciones que no afectan a su sentido.

Otro de los científicos es atacado en el exterior de la iglesia. La amenazante presencia de Susan activa un tema compuesto por una combinación del motivo por retardos y el tema del Mal. En el desarrollo de acordes se producen sutiles inflexiones al modo mayor, jugando con la variabilidad modal como elemento de confusión. El tono general sigue siendo mi menor. El ritmo de fondo es nuevo, pero posee características similares a las de todos los ritmos de pulso constante del resto de temas, en esta ocasión, adscritos a un compás de seis por cuatro (en lugar del habitual compás de cuatro por cuatro). Un diseño

fulgurante de sintetizador adquiere protagonismo cuando el hombre es apuñalado repetidamente por una mendiga con unas tijeras, en referencia al estado de agitación de la víctima, reforzando la idea de caos y de violencia. Finalizada esta secuencia, permanece en la banda sonora durante unos segundos más un fondo de sintetizador con arpeggiador que en el tema anterior permanecía como base musical, ayudando a suavizar la transición.

La conversación acerca de este hombre y Susan que mantiene un grupo de científicos, entre los que se encuentra Brian, aparece acompañada de los fondos atmosféricos de *pads* que se mueven entre el acorde de mi menor y el de do mayor. En una película con tanta presencia musical, esta es la estrategia para buscar momentos de distensión sonora.

Esta misma música es retomada cuando, poco después, Walter despierta de un extraño sueño, que luego sabremos que era un mensaje del futuro, y sostenida durante la posterior escena con Lisa, hasta que su relativa calma es perturbada por la presencia de una figura amenazante, cuando la investigadora se recuesta para dormir, momento subrayado por una mezcla de ruidos y sintetizadores graves que acercan la música a la indeterminación (si bien se sigue pudiendo extraer un poso tonal en mi menor), al caos terrorífico.

De igual forma, unos apacibles *pads* son violentamente perturbados por el diseño sonoro en el instante en que Susan le vomita un extraño líquido a Lisa (el líquido del cilindro), aportando sonidos de percusión musical tipo triángulo a la impactante masa sonora, que por su ritmo parece coincidir con el goteo que observamos en la boca de Susan.

Vuelve a retomarse el motivo de dos acordes en los *pads*, sutiles, durante la siguiente conversación entre Birack y el cura. Esta vez, el motivo continúa desarrollándose en la siguiente escena, con algo más de presencia y movimiento interno, y el aporte de algunas notas de *voice pads*. Tras desaparecer unos segundos, es retomado de nuevo en la secuencia con Kelly de protagonista, muy similar a la anterior con Lisa.

El sonido agudo más percusivo adquirirá protagonismo cuando, despegándose de la calma de esta música, comience a ejecutar unos diseños repetitivos de tipo arpeggio quebrado, muy característicos también de la música minimalista. Esto ocurre en el momento en que otro científico descubre a Lisa comportándose de manera extraña, frente al ordenador. Se ejecuta un notable *crescendo* hacia el momento en que restallan las últimas palabras en la pantalla, provocado tanto por el aumento paulatino del nivel sonoro como por la adición

de sonidos, rítmicos casi todos, creando una atmósfera desasosegante de miedo que participa empáticamente del sentir del personaje.

Durante la siguiente conversación entre los investigadores que quedan, acerca de los taquiones y los mensajes que están recibiendo en sueños, prosiguen los *pads* con los dos acordes y, sobre ellos, se monta el motivo de Brian y Catherine, con las figuraciones dobladas.

La orden de Brian de «defender lo que somos» hace arrancar una secuencia en la que los protagonistas comenzarán a ser acosados con mayor intensidad. Irrumpe un tema musical nuevo, pero derivado directamente del tema del Mal. El ritmo del bajo es modificado, con gran presencia del efecto *delay*, creando un pulso más constante, apremiante, de forma que se acerca ya más al diseño tipo latidos de corazón, acrecentando la tensión. Se trata de otro desarrollo musical largo, por lo que ejecuta las estrategias que ya hemos ido analizando para ofrecer variedad y apegarse a la acción. Por ejemplo, la presencia del líquido verde es subrayada con los *pads* vocales, mientras que en el resto del desarrollo apenas son empleados, manteniendo el hilo conductor del bajo como señal identificable. El tema no cesa hasta que, tras varios y tensos minutos, los personajes, en habitaciones separadas, consiguen parapetarse, conteniendo así el peligro momentáneamente.

En una escena posterior, Walter, que se halla encerrado en un pequeño cuarto, vive un auténtico momento de terror por la presencia amenazante de los poseídos. La música la forman una serie de *pads* entre los que sobresalen los *strings*, con un grave que continúa percutiendo incansable el mi pedal, mientras que el resto, en registro agudo, presentan impredecibles combinaciones de acordes, asociadas al terror. Manteniendo el mismo pulso de grave, al aparecer el cura, un sonido de tipo violonchelo ejecuta el movimiento por retardos.

La llegada del día, de la luz del Sol, anula la acción de esta música, dando paso a la música más calmada que oíamos durante la escena con Kelly de protagonista. Durante su desarrollo, igual que en el del tema anterior, el cura vuelve a activar las cuerdas.

Los agresivos y rítmicos graves serán retomados cuando Brian se descuelgue de una de las ventanas laterales de la iglesia, comenzando a ser acorralado por los mendigos. Se trata de unos instantes de pura tensión, que en la música aparece subrayada con procedimientos ya explorados.



Instantes antes de que Brian y Catherine acaben besándose, es vuelto a traer a colación su motivo característico, sin variaciones reseñables de ningún tipo.

La imagen de Kelly, totalmente poseída, embarazada del demonio y con la piel llena de pústulas, desde el punto de vista de Walter, activa los *ahh pads*, que incluso podrían asimilarse a la forma en que la mujer tiene abierta la boca, ofreciendo la sensación irreal de que este sonido podría provenir de ella. Inmediatamente después, vuelve el motivo calmado de *pads*. Al ser alargado, a él se superponen los graves terroríficos cuando Kelly despierta y hace uso de sus poderes de psicoquinesis, frenetizando el ritmo y la pulsación interna. Comienza así a moverse de nuevo la acción, que es acuciante porque las poseídas se disponen a atacar.

El desarrollo de este motivo continúa gran parte de lo que queda de secuencia, prácticamente sin variaciones reseñables o fuera de los procedimientos habituales. Es en el momento en que Kelly se planta delante del espejo luminoso, aquí una auténtica puerta al infierno, en que el tema es modificado más sensiblemente, doblando sus figuraciones. Se consigue así aportar una especial relevancia a este instante, dando a entender que se trata del clímax de la cinta. En su transcurso, la música posee especial querencia por los efectos, creando un necesario halo de misterio y caos, favorecido por la aglomeración de capas distintas. Finalmente, el cura logra romper el espejo y acabar con la pesadilla.

Por la mañana, los científicos salen de la iglesia, erradicado ya el peligro. La imagen de los cadáveres siendo recogidos por la policía es acompañada musicalmente por el tema de Brian y Catherine, como recuerdo al sacrificio de esta última, pero también combinando a la perfección con el tono de la escena a través de su carácter triste y melancólico. El tema final arrancará cuando Brian despierte de una pesadilla que le hará dudar de la realidad que está viviendo, enlazando con los créditos finales. La música elegida, el tema que activaba el propio Brian tras solicitar «defender lo que somos», dejando un poso de pesimismo como conclusión final.

En *El príncipe de las tinieblas* encontramos el empleo más abundante de música de todas las películas que hemos analizado. A través de un único tema que gobierna a todos, la extracción de partes significativas de este le sirve a Carpenter para armar casi la totalidad del resto de temas y motivos. La presencia del tono de mi menor, definida por el tema principal, es total. Ninguna de las músicas que oímos se sale de ahí, algo sin precedentes hasta ahora.

Por su propia idiosincrasia, de naturaleza textural y apenas melódica, es una música que aguanta bien el estiramiento a que somete Carpenter a sus diferentes temas y motivos, algunos alargados durante más de diez minutos. Para no cansar, Carpenter desnuda sus temas hasta dejarlos en un simple pulso constante, que acoge el sentido del tema correspondiente por completo, y recurre al resto de capas solo cuando es necesario.

Carpenter trabaja las dualidades a través de la música, en este caso, mediante el empleo de movimientos de acordes, siempre sobre el pedal de mi. La mayoría de *pads* ejecutan un movimiento que oscila entre el mi menor y el do mayor. Además, asigna grupos tímbricos de sintetizador a distintos personajes, como una estrategia de cohesión que ayuda a completar su discurso, al enfrentar unos temas con otros.

AÑO  
1988



*Muñeco diabólico*

## 3.10. Año 1988

### 3.10.1. *Muñeco diabólico*



Título original: *Child's Play*.



Director: Tom Holland.



Música compuesta por: Joe Renzetti.

*Muñeco diabólico* será otra de las películas de los ochenta que verían nacer de sí una sólida saga de películas. En ella se conjugaban elementos ya convertidos en clásicos del *slasher* con la originalidad de un planteamiento que mezclaba el vudú, lo sobrenatural y el terror basado en pequeñas criaturas malignas (ya conocemos los referentes de *Gremlins* y *Critters*), tomando de estas películas también cierto humor negro.

Joe Renzetti sería un asiduo del director Gary Sherman. Durante los ochenta llegaría a firmar varios trabajos junto a él, entre los que destacan las cintas de terror *Muertos y enterrados* (*Dead & Buried*, Gary Sherman, EE. UU., 1981) y *Poltergeist III* (í.d. Gary Sherman, EE. UU., 1988). Antes había llegado a trabajar incluso con Carpenter, en el telefilme *Elvis* (í.d. John Carpenter, EE. UU., 1979), una de las pocas películas en las que el director no firma su propia partitura, y ganado un Óscar por sus arreglos musicales en *The Buddy Holly Story* (í.d. Steve Rash, EE. UU., 1978). En cuanto a Tom Holland, aunque posteriormente volvería a repetirse el tándem, esta sería la primera colaboración entre ambos.

La música de Renzetti para *Muñeco diabólico* combina sonoridades orquestales con electrónicas. Las características de la práctica totalidad de cortes musicales quedarán establecidas ya con el tema inicial. Arranca el film con una secuencia de persecución entre un delincuente y un policía, a la cual se sobreimpresionarán los títulos de crédito iniciales. La música comienza junto a la secuencia pero prosigue al aparecer los créditos, en mitad de esta, por lo que el primer corte es también el tema inicial.

Se trata de una música que más posee las constantes del *thriller* que del terror, plegándose a las necesidades de la secuencia. No hay un asidero tonal claro, prefiriendo el empleo de un lenguaje más vanguardista y expresionista. Aunque el ritmo es muy marcado, se

adscribe a una sucesión difícil de predecir de compases irregulares, algo efectivamente habitual en la música para *thrillers*. La instrumentación emplea los grupos orquestales y ritmos secuenciados electrónicamente. Se prefieren sonoridades largas pero que crean tensión a través de la disonancia producida por la acumulación de voces a diferentes alturas. El desarrollo musical se encuentra íntimamente ligado al desarrollo de la secuencia, por lo que presenta una vinculación integrada. Así, algunos grupos desaparecen en función de si la acción mostrada en pantalla es menos acuciante (y viceversa), o se escriben efectos específicos para reseñar determinados aspectos, como cuando se oye el sonido de cuerdas rasgadas de piano al verse la sangre del criminal primero, y su cadáver después.

En cualquier caso, la música posee una cualidad estilística textural, sin atisbo de melodismo clásico alguno. Prevalece la creación de atmósferas mediante los efectos, acompañando la tensión creciente de la secuencia con los ademanes de los distintos instrumentos, siempre en un lenguaje libre, con el bajo rítmico como hilazón. En su parte final, el tema crece en tensión, en conjunción con los múltiples sonidos de la banda sonora (truenos, explosiones...), añadiendo campanas y acumulación de cuerdas con importantes *divisi*.

Tras la secuencia de arranque, se nos presenta a Andy Barclay, el protagonista de 9 años, que se encuentra preparándole el desayuno a su madre mientras observa distraído un anuncio por la televisión de su juguete preferido y anhelado: el Good Guy. Del televisor, es decir, de la diégesis fílmica, oímos la canción que acompaña al comercial, de estilo infantil, con armonía tonal simple y pegadiza melodía, cuya letra recita las bondades de los muñecos («serán tus amigos para siempre»).

Toda la música original de Renzetti para *Muñeco diabólico* hace referencia al Mal, a través del personaje de Charles Lee Ray/Chucky. Es por eso que, tras el tema inicial, y mientras se está presentando a los personajes positivos de la cinta, no volvemos a oír ni una sola nota de música incidental.

Reaparecerá 10 minutos después, reforzando, en primer lugar, un zoom lento hacia la cara de Chucky, acostado junto a Andy, dándonos a entender que en el muñeco hay algún tipo de intencionalidad oculta o, cuando menos, que encierra algún misterio. Con el mismo lenguaje musical que el tema inicial, es un tema en el que destacan sobre todo las cuerdas, con dinámica *piano*. Luego pasamos a un plano del edificio completo, mientras que la

instrumentación cambia a sintetizador, ejecutando unos motivos breves y sutiles, desnudos de acompañamiento. Esta música apela directamente al miedo, asociado visualmente con el edificio de noche, en cuyo interior lleno de sombras y recovecos sabemos que un peligro acecha a Maggie, la mejor amiga de Karen, que es la protagonista y madre de Andy. En efecto, inmediatamente se retoma la idea de la cámara subjetiva, que ya hemos visto en muchas otras películas, con un sentido muy similar de acecho del asesino a sus víctimas (en este caso, el muñeco Chucky), si bien también durante algunos instantes el punto de vista cambiará al de Maggie. Durante esos planos se retoman los sonidos de cuerdas orquestales.

Aunque la dinámica aumenta en momentos puntuales, en general se mantiene el *piano* inicial, a veces incluso tendiendo al silencio musical como herramienta más para un desarrollo misterioso de la secuencia. Hay preferencia por el registro grave, mientras que el agudo es empleado para hacer crecer la tensión en los momentos en los que esta es más acuciante, como justo en su final, coincidiendo con el asesinato de Maggie.

El lenguaje empleado por Renzetti se amolda a la naturaleza sobrenatural del muñeco, pero también existe el riesgo de que sature al espectador antes que una música más fácilmente identificable por la mayoría. Es por esto que, sobre todo en la primera mitad de película, las apariciones de la música están muy espaciadas. El siguiente corte coincidirá con el instante en que Andy descubre que Chucky ha podido participar en el asesinato de Maggie, varios minutos después. Además, se trata de una aparición sin apenas desarrollo, de escasos segundos de duración, pues solo busca potenciar ese momento, y se apaga cuando vemos que a Andy no le hacen caso los adultos.

Más largo será el siguiente corte musical, durante la conversación entre Andy y su madre en la que el niño habla de Chucky y le confiesa que es Charles Lee Ray. En esta ocasión, prevalece un colchón grave de cuerdas en *pianissimo*, sin apenas más capas de música, reforzando así la gravedad intrínseca de la conversación, pero a la vez permitiendo su perfecta recepción. El resto de registros solo hacen su aparición al final, mientras la cámara se centra de nuevo en el muñeco, con el contraplano de Karen, preocupada desde el exterior de la habitación. Incide así en las intenciones ocultas del peculiar asesino, dándonos a entender que puede estar planeando asesinar a Karen.

La música de cuerdas vuelve cuando Andy escapa del colegio con Chucky. Como es evidente que su acción viene inducida por el muñeco, la música continúa haciendo

referencia a su maldad. Cuando Andy baja del tren, cobran protagonismo las metálicas percusiones, que de alguna forma se relacionan con el paisaje sonoro de la ciudad, que al mismo tiempo es retratada como una evidente amenaza para un niño pequeño solo. Con la visión de la casa de Eddie, aparece entremezclado con la orquesta un sintetizador. Como durante el desarrollo del tema inicial, en este corte también afectan especialmente los vaivenes de la acción en pantalla a la música, que crece o decrece, suma o resta instrumentación y sube o baja de registro en función de lo que vemos en pantalla.

El siguiente momento de terror y, en relación a ello, con música, será cuando Karen descubra las pilas del muñeco, intactas en su caja. Los gestos de cuerdas ya son repetidos del material anterior, pero aquí gozan de especial preponderancia porque también se trata de un momento especialmente tenso. Cuando Karen deja caer al muñeco, asustada tras comprobar que, efectivamente, no tiene las pilas puestas y le ha hablado, se ponen de relieve los diseños más difusos creados con las cuerdas del piano, manipulándolas directamente, sin mediación del teclado, produciendo sonoridades muy resonantes, a través del uso del pedal correspondiente, o agresivas cuando estas son rasgadas, reforzando así el terror transmitido por la secuencia. De hecho, la severidad de la música ayuda a tomarse más en serio una trama que, en el fondo, no deja de ser un disparate.

Por fin, Chucky acabará mostrando su verdadera y maligna personalidad, atacando a Karen. En ese momento, la música acoge el movimiento transmitido por la acción en pantalla, con mayor empleo de las cuerdas, en este caso claramente derivadas de la idea herrmanniana, y articuladas de manera especialmente agresiva. Finalmente, durante la huida y consiguiente persecución, se mantienen casi en exclusiva los chelos y contrabajos, ejecutando ritmos más frenéticos. Aunque la música posee agitación y dinámicas agresivas, el nivel sonoro no es elevado, lo que apoya la idea de la pequeña criatura maligna corriendo para escapar del lugar, algo que transcurre fuera de campo (solo vemos al ascensor bajar).

Tras tratar de convencer infructuosamente al detective Norris de lo que acaba de ocurrir, Karen decide buscar al vagabundo que le vendió el juguete y recabar así información. Sola, en un nocturno y amenazante barrio, la música vuelve a combinar elementos orquestales con sintetizador, que cobra protagonismo con los *strings pads*. Como otros cortes de la banda sonora, este no posee un desarrollo predecible, sino que se compone de momentos e instantes, un lenguaje vanguardista que casa bien con el terror casi

irracional que transmite la estrambótica situación. Entre los elementos empleados, destacan las trompetas con sordina o el instrumento de viento madera grave tipo flauta de Pan, elementos dispares que acrecientan la sensación de desconcierto y desubicación de Karen. La música finaliza cuando esta encuentra finalmente a quien ha ido a buscar.

Cabe destacar que este corte se separa de los sonidos habituales en el resto de temas porque el terror al que se adscribe no está generado por el asesino de la película, si bien el lenguaje es eminentemente el mismo.

Poco después, el detective decide que sí va a investigar más a fondo el perfil de Charles Lee Ray. Al coger su expediente, retornan los sonidos graves resonantes de piano sin mediación del teclado, que sí que habíamos oído asociados a él con anterioridad. Sin tiempo para demasiado desarrollo musical, Norris se sube al auto, donde oímos una canción que no tardará en ser interrumpida por la música de Renzetti cuando Chucky hace acto de aparición, creando un paralelismo narrativo entre imagen y música. En la cacofonía sonora que sigue, se entremezclan los ruidos del coche, gritos, golpes, puñaladas, música diegética de la radio y música incidental, esta última con preferencia por la percusión con sonoridad metálica, favoreciendo con ello la sensación de caos creada por el muñeco. Una vez el coche queda accidentado, el hostigamiento de Chucky a Norris es acompañado por la música con efectos sonoros de piano, con algún añadido de sintetizador.

En la siguiente secuencia, vemos a Karen llegar a la casa de Charles Lee Ray. Sin solución de continuidad con el anterior corte, la música cambia, ahora con sonoridades más distantes y resonantes, todo instrumentos de viento, con varios tipos de efectos, coadyuvantes en la transmisión de la sensación de misterio durante la escena. Aunque la música se detiene durante el diálogo, vuelve el mismo tema cuando la acción pasa al apartamento de Bishop, el instructor vudú de Chucky, con un sentido muy similar, ya que el misterio que transmitía la música en la anterior secuencia giraba en torno a las pinturas sobre vudú del apartamento del asesino. La irrupción de Chucky hace aparecer, nuevamente, los efectos de piano. Durante el transcurso de la secuencia, la música refuerza la violencia ejercida a través del vudú por Chucky, pero llama la atención que se haga de una manera tan sutil, sin ningún tipo de estridencias (como sería el proceder habitual en esta cinematografía).



Tras matar a Bishop, Chucky acude al hospital donde está ingresado Andy. Durante esta larga secuencia, retorna la música, con protagonismo de las cuerdas. Como la escritura musical prefiere sonoridades amplias sin desarrollo, más buscando efectos que una verdadera dialéctica musical al uso, Renzetti se permite alargar el corte bastante, sin apenas modificar los aspectos musicales, haciéndolo muy sutilmente para acompañar los vaivenes de la acción. Un ejemplo de esto último, cuando Chucky llega a la habitación de Andy y se encuentra la cama vacía, instantes remozados con una acumulación extra de notas disonantes, de dibujo totalmente caótico, reforzando la tensión, o cuando Andy es deslumbrado por una lámpara en una de las salas médicas. La culminación de este procedimiento de diseño caótico de notas tiene lugar cuando Chucky mata al doctor.

De vuelta al apartamento de Andy, tratando este de huir del muñeco, la amenaza constante de su aparición es reproducida trayendo la música asociada a él sobre las imágenes del niño. Esta será ya la secuencia climática final, y la música mantiene la tradición de mayor desarrollo en este punto de la película. Entre los efectos sonoros, destacan los conseguidos mediante sintetizador y los *bright pads*. La impredecibilidad del lenguaje con que está escrita la partitura de Renzetti, manejando unos códigos que resultan extraños, funciona a la perfección para transmitir la incomodidad pretendida por la secuencia, puramente terrorífica.

Como en anteriores ocasiones, aunque la música se vuelve agitada, con articulaciones mucho más *staccato* y figuraciones rápidas, cuando Andy es perseguido por la casa, acompañando a la idea de movimiento/huida, esta apenas se inmuta cuando Chucky propina un golpe en la cabeza al niño. Sin embargo, en el momento en que el muñeco comienza el ritual vudú, se empiezan a añadir instrumentos. En primer lugar, un sintetizador; luego, campanas, junto a la visión del edificio bajo un cielo repentina y amenazantemente nublado. Cuando Karen interrumpe el ritual, aparecen las percusiones metálicas. La mayor agitación es alcanzada cuando consiguen quemar a Chucky en la chimenea, momento en que los violines ejecutan con los acentos muy marcados una serie de notas agudas, sobre otras muchas capas sonoras.

La música desaparece durante unos momentos cuando parece que Chucky ha muerto finalmente, pero Andy termina descubriendo que, a pesar de haber sido quemado gravemente, el muñeco ha desaparecido, lo que devuelve sus sonoridades a la palestra. Cuando da comienzo el hostigamiento del muñeco a madre e hijo, el grupo de cuerdas

adquiere un estilo agresivo similar al de los cuartetos de Bartók. Con estos recursos cuartetísticos aparecen reforzadas las puñaladas a través de la puerta, que casi acaban atravesando también a Karen.



Fotograma de *Muñeco diabólico*.

Todavía se recurrirá una vez más a la técnica de la “falsa calma”, haciéndonos creer que Chucky por fin ha muerto, pero volviendo este a atacar de nuevo luego, por sorpresa. En su última intervención, ya solo oímos el cuarteto de cuerda, sin más refuerzo instrumental. En esta ocasión, la última nota, en registro grave, es sostenida unos segundos más tras la muerte definitiva del asesino, favoreciendo la idea de que su muerte también ha sido lenta (la idea de apagarse poco a poco, como si se le acabasen las pilas a un juguete), además de acompañar los últimos instantes antes de que los protagonistas puedan recuperar la compostura. Unas últimas notas acompañan la imagen de Andy echando la vista atrás para contemplar una vez más al calcinado muñeco, dándonos a entender que su preocupación no ha acabado, y que posiblemente tarde en olvidarse.

Como tema final, Renzetti compone el primer tema en lenguaje tonal, enteramente de sintetizador, destacando el uso de los *voice synth*, que potencian una idea global sintética, como también lo era el juguete asesino.

La música de *Muñeco diabólico* es una *rara avis* en la cinematografía analizada por no poseer apenas direccionalidad, ni estar escrita en un lenguaje predecible, bajo los estándares habituales. En su lugar, destacan los efectos sonoros con los instrumentos,


sobre todo con piano, los gestos de cuerdas que aparecen y desaparecen, todo creado a partir de pequeños momentos, sin una dialéctica lineal entre ellos. Lo que detona la música es claramente la acción en pantalla, sin una lógica musical intrínseca que gobierne todo el discurso. Curiosamente, lejos esto de resultar abigarrado, favorece las ideas terroríficas sobre las que la cinta quiere sustentarse.

En cuanto a la instrumentación y la escritura, Renzetti aúna la orquestación sinfónica, de pequeños grupos, con el sintetizador, conformando una efectiva mixtura que no busca un interés musical extrínseco fuera del filme, poseyendo una clara vinculación integrada con la acción en pantalla.

Por último, destaca la distribución y el carácter de la música. Especialmente sutil, el uso de la música original en la película está muy medido. A un nivel sonoro general bastante más bajo de lo habitual se suma que la dinámica dominante es *piano*. Se favorece con ello la sensación de misterio, sin que la música pase a primer plano casi nunca. Por otro lado, esta es empleada poquísimamente durante la primera mitad de la película, cuando el personaje de Chucky aún no ha mostrado su verdadero rostro, y con profusión, dentro de su carácter discreto, cuando ya lo ha hecho, entendiendo como punto de inflexión la secuencia en que Karen descubre que Chucky había estado funcionando sin pilas. Se relaciona así prácticamente todo el material sonoro musical a, como decíamos al principio, la idea del Mal encarnada en este caso por el asesino Charles Lee Ray/Chucky.

### ***3.10.2. La serpiente y el arcoíris***

 Título original: *The Serpent and the Rainbow*.

 Director: Wes Craven.

 Música compuesta por: Brad Fiedel.

Si en *Muñeco diabólico* ya tuvimos una primera aproximación al fenómeno vudú como elemento terrorífico durante esta década, no dejando de ser un elemento muy secundario en la trama, en *La serpiente y el arcoíris* se efectuará un acercamiento más minucioso y serio al tema. El zombi prefigurado según la religión haitiana ya había sido explorado en cintas como *Yo anduve con un zombi* (*I Walked with a Zombie*. Jacques Tourneur, EE.

UU., 1943), pero no han sido demasiadas las producciones posteriores que han girado en torno a esta figura, en favor de un interés más evidente por el zombi romeriano.

El zombi haitiano, no obstante, posee características propias. Laroche nos las describe:

*El zombi [...] es el personaje que muere, pero solo en apariencia, para ser pronto resucitado por quienes lo mataron ficticiamente. [...] Se lanza una maldición sobre alguien, que muere y es enterrado. En la noche siguiente, el mago va al cementerio y, empleando las fórmulas adecuadas, lo devuelve a la vida, una vida letárgica [...]. Este muerto que ha vuelto a la vida, pero con una vida sin autonomía real, una vida larvaria, es propiedad de quien lo mató. Está encadenado a este maestro, reducido a trabajar para él.*<sup>137 138</sup>

*La serpiente y el arcoíris* se apoyará en esta figura, pero también en la magia haitiana y en la idea de pérdida de voluntad para su exploración del terror, alejándose así de los estándares romerianos, lo que sin duda también influirá en la aproximación de Brad Fiedel al apartado musical.

De hecho, podemos describir las características generales de su partitura a través de las del tema inicial, que será también por su importancia el principal. Aparece justo al comienzo del filme. La orquestación destaca por su empleo mixto de sintetizadores, instrumentos acústicos y percusiones sampleadas. En su construcción, se van sumando capas rítmicas de una en una, muy a la manera minimalista que emplearía Carpenter, pero con un lenguaje más percusivo que nos evoca el exotismo de la música africana. Tal es así por algunos instrumentos de percusión empleados, como la darbuka (otros son golpes metálicos como los que podíamos oír en algún tema de *Muñeco diabólico*<sup>139</sup>), pero también por el refuerzo de la idea de ritual tribal y trance a través del empleo de la repetición rítmica.

La melodía se basa en un motivo característico que dotará de personalidad al tema. Está formada por cuatro notas, la segunda y la cuarta de casi dos compases enteros de duración,

<sup>137</sup> LAROCHE, Maximilien. Mythe africain et mythe antillais: le personnage du zombi. *Revue Canadienne des Études Africaines*, Vol. 9, nº 3, 1975, p. 483.

<sup>138</sup> Traducción propia del original en francés.

<sup>139</sup> Pero no solo en *Muñeco diabólico*, sino que, más allá, su configuración es casi la misma que la de las percusiones del famoso tema principal de *Terminator* (íd. James Cameron, EE. UU., 1984), también compuesto por Brad Fiedel. Parecen, de hecho, sonidos más apropiados, por su contundencia y su carácter metálico, a la temática y género (acción) de aquella película que a la de esta.

y la primera y la tercera de solo una parte, de un compás de cuatro. Hay un salto interválico amplio característico entre las dos primeras notas, primero de sexta y luego, cuando el motivo aparece como respuesta, de quinta. En su forma completa, la frase se articula como pregunta-respuesta, pregunta-respuesta, en un ciclo cuadrado de cuatro partes.

Su armonía basada en tónica pedal, sugiriendo un modo menor, incide en la idea de trance a la que también aluden sus ritmos tribales. Los sonajeros incluidos en la instrumentación no solo lo refuerzan, siendo un instrumento muy empleado en rituales como los que veremos en la propia película, sino que además parecen encarnar auditivamente a la serpiente que da título a la película<sup>140</sup>.

Por último, el *fade out* con el que cierra el tema, sobre un instrumento de viento grave de afinación fija y un colchón sobre la nota fa, que marcaba el bajo pedal, refleja la vida que se pierde en el personaje que veremos en un hospital, al que un médico certifica la muerte. Tras unos segundos sin música en los que se produce una elipsis y nos transportamos a su entierro, se ejecuta el efecto inverso: *fade in*, con los mismos sonidos que se apagaron antes. Se sugiere así que todavía existe vida en el cuerpo que estamos viendo enterrar. El instrumento de viento se convierte así en el corazón del hombre para el espectador.

La secuencia finaliza cuando entra un nuevo motivo de percusiones, enlazando con la siguiente, que a su vez contiene nuevo material musical. Como hay una narración con voz en *off*, este desarrollo es mucho más escueto, poco preponderante en la mezcla, y no incluye material melódico. Emplea casi en exclusiva los instrumentos de percusión folclóricos, que ya se habían empleado en el tema principal, por lo que se puede entender como un tema secundario, con una mera función de enlace y ambientación.

El siguiente corte musical lo encontramos cuando, poco después, vemos a Dennis Alan, el protagonista de la cinta, sufriendo una suerte de trance provocado por una poción chamánica, en el bosque amazónico. En primera instancia, no hay carácter melódico, por lo que se refuerza el folclórico y tribal con los efectos y la inclusión de más y de nuevos instrumentos de percusión, ofreciendo variedad en torno a la misma idea. Una flauta de Pan ejecuta un diseño melódico extraído del motivo principal, sutilmente transfigurado. La música intensifica ligeramente la agresividad de su articulación percusiva cuando Alan

---

<sup>140</sup> En última instancia, haciendo referencia al dios vudú Damballa, quien casualmente también aparece mencionado en *Muñeco diabólico* como símbolo de adoración de su peculiar asesino.

ve a un extraño hombre en lugar del chamán y es atraído hacia el fondo de la tierra por unas manos que tiran de él, reforzando el terror pero sin moverse de las sonoridades exóticas y tribales. En el *crescendo* de terror hacia el final de la secuencia se incluyen también voces rituales. El efecto no termina de transmitir bien la sensación de terror, sobre todo porque el espectador ya sabe que lo que está viviendo Alan son meras alucinaciones.

Finalmente, cuando Alan encuentra a su piloto muerto en el helicóptero, arranca, primero con la percusión más grave, un desarrollo musical completo formado por todos los motivos que se escucharon en las secuencias en el Amazonas, a modo de recapitulación. Más propiamente, el tema dedicado al Amazonas, en su forma definitiva, aparece al final, y antes solo se podían escuchar determinados retazos. La melodía de vientos, que como decíamos está extraída del motivo característico del tema principal, ejecuta un proceso de pregunta y respuesta entre secciones instrumentales, primero con oboe y luego, cuando aparece el jaguar de nuevo, con la flauta de Pan.

Estos juegos duales entre secciones de instrumentos todavía no aparecen completamente definidos con un significado concreto en la trama, más allá de relacionar al jaguar con la flauta de Pan, pero podrían reforzar de forma simbólica, como ocurre en otras muchas películas de esta filmografía, la idea central de la película, que reflexiona sobre los límites entre la vida y la muerte.

Cuando por fin Alan aterriza en Haití, paseando por sus calles oímos música de fondo, una música alegre de carácter folclórico, por cuya mezcla podemos intuir una aplicación diegética, como si unos músicos estuviesen interpretando música cerca del lugar, o sonase por algún tipo de hilo de radio. En realidad, se trata de *Madame Marcel*, una canción preexistente del popular músico haitiano Coupé Cloué. Su función se restringe a la ambientación, reforzando el choque cultural entre los haitianos y el antropólogo estadounidense.

Se escucha un escueto diseño musical cuando Alan intenta hablar con la zombi hospitalizada y esta le clava la mirada. Los sonidos aluden al terror y refuerzan, sin palabras, el carácter de advertencia de la mujer. A un fondo grave de viento se suman una serie de gritos desquiciados, que asumen de manera incidental la angustia padecida por Margrite, transmitiendo al espectador las sensaciones que percibe, sin sonidos, el protagonista.

En la siguiente secuencia, la acción se traslada a un ritual vudú en el que los participantes bailan en trance, incluida la doctora Duchamp. La música es la propia del folclore de estas tierras, y se puede ver en pantalla la instrumentación empleada. Se trata de una música que posee una función de diversión, pero también religiosa y ceremonial, en la que predomina la percusión, que favorece los estados de trance a través de la repetición, uno de los principios más seguidos por la música de terror, sobre todo la más minimalista, como ya hemos ido analizando.

Durante la secuencia, hay varios momentos de falsa diégesis, en los que lo que oímos supera a lo que vemos. Los más destacados son aquellos momentos en los que la danza de Duchamp se convierte en objeto de atracción para Alan, apareciendo un sintetizador reforzando estas sensaciones a través de acordes de *pads*. La música intensifica su dinámica y frenetismo hacia el final, cuando uno de los participantes del ritual se vuelve anormalmente violento, finalizando cuando el hombre amenaza con un machete, quedando ya solo un remanente incidental en los graves, que se apaga pronto.

Al día siguiente, la pareja investigadora continúa sus averiguaciones en torno a Christophe, mientras que oímos un extracto del tema principal, con un nivel sonoro bajo para favorecer el diálogo y la voz en *off* de Alan, que nos narra lo que sucede. Siguiendo las pistas, ya en la noche, ambos acuden al cementerio. Durante la búsqueda, oímos una música más oscura, de sintetizador, formada por diversos *pads* e instrumentos sintetizados de viento que ejecutan diseños de poca cualidad temática y escaso movimiento, en preferencia por atmósferas de expectación, acrecentando el miedo a lo que pueda suceder, a lo que la oscuridad pueda esconder. Como también sucede en otros muchos ejemplos, se resalta el sobresalto que sufrirá Alan a través de un gesto musical violento y repentino, muy contrastante con la tranquila música dominante.

Cuando por fin encuentran a Christophe, el zombi que Alan había ido a buscar, el tema que oímos, en un nivel sonoro discreto para dejar escuchar el importante diálogo, es uno nuevo pero con influencia del tema principal. Emplea armonía tonal, con un modo menor que trasluce el sentido trágico en torno al personaje. Lo que más destaca es su empleo de los retardos, con una construcción muy similar a la que pudimos analizar en el caso de *El príncipe de las tinieblas*, acrecentando la angustia existencial del zombi. En el proceso melódico, se escucha engarzado el motivo característico del tema principal, pero como su

revestimiento es distinto, debemos considerar este como un tema aparte, derivado de aquel y, por tanto, de tipo secundario.

Alan se dispone a volver a su habitación de hotel, tras lo sucedido, ya de día. En las calles, un proceso musical similar de ambientación musical al que escuchamos cuando aterrizó allí por primera vez, esta vez con la canción *Prend Courage* del Ensemble Weibert Sicot, una agrupación musical cuyo líder es el famoso saxofonista puertoprincipense Sicot, uno de los máximos exponentes del *konpa dirék*, estilo eminentemente haitiano surgido en la década de los 50.

Su elección puede tener además un sentido descriptivo adicional, tratándose de un estilo favorecido por el régimen del dictador Duvalier, cuya presencia política determina toda la trama de la cinta<sup>141</sup>. López de Jesús nos lo explica: «El *konpa dirék* causó mayor atracción a [François] Duvalier que el *voodoo jazz*, pues el primero no se asociaba con la élite haitiana que el dictador estaba tratando de eliminar. [...] Muchos autores y músicos consideran el *konpa* como “apolítico”, a diferencia del *voodoo jazz*»<sup>142</sup>.

La ligereza del tema, que además permanecía a un nivel sonoro discreto en la mezcla, es violentada por la irrupción de los acentuados ritmos y golpes de percusión del tema principal cuando Alan descubre que alguien ha entrado en su habitación, teme por su vida y huye. Sin más desarrollo, el breve apunte musical, que hace referencia a la agitación y el movimiento de huida, finaliza pocos segundos después, al cambiar de escena.

Inmediatamente después vemos una secuencia en la que se representa una unión matrimonial oficiada por Lucien. En esta ocasión sí vemos claramente la fuente de origen de la música que oímos: una agrupación de músicos con instrumentos folclóricos, que acompañan la ceremonia con cánticos y percusiones. De nuevo, se expone una función ambiental que favorece la inmersión del espectador en el mundo de las creencias populares haitianas.

Durante la secuencia de presentación de Louis Mozart oímos, de algún tipo radio, la canción *Fièrè Haïti*, del saxofonista haitiano Charles Dessalines. Acompaña de fondo mientras los protagonistas se encuentran en el local donde un grupo de gente lleva a cabo peleas de gallos. Su valor ambiental es similar a los de las anteriores canciones

<sup>141</sup> Sobre todo por la presencia de los Tonton Macoutes, grupos paramilitares próximos al dictador.

<sup>142</sup> LÓPEZ DE JESÚS, Lara Ivette. *Encuentros sincopados. El caribe contemporáneo a través de sus prácticas musicales*. Siglo veintiuno editores, México, 2003, p. 112.



preexistentes. Un pequeño apunte musical se da también en la caseta donde Mozart les hace la demostración de sus polvos empleando una cabra. La rápida muerte del animal es reforzada por unos sutiles sonidos de viento grave de afinación indeterminada y unos sonajeros, apoyando una idea de magia en torno al uso de este tipo de productos chamánicos.

Cuando Duchamp y Alan acuden a una ceremonia católica, la música refleja el valor sincrético de la religión en Haití, empleando al mismo tiempo los motivos con retardos que habíamos escuchado con anterioridad (que, como dijimos, suelen aparecer relacionados con la religiosidad y mística católica), con *ahh pads*, y los ritmos percusivos que hacen referencia a la música popular ritual haitiana. En el cierre del tema, permanece sonando, muy sutilmente, una nota en los *pads* que sirve como enlace con la siguiente secuencia, modulando su dinámica cuando vemos aparecer una serpiente que atemoriza al protagonista.

En la escena de la pesadilla de Alan, en que una serpiente le sorprende saliendo de la boca de un cadáver andante, oímos primero una serie de diseños musicales cuya indeterminación, netamente basada en la textura, como un fondo difuso, asume la expectación terrorífica ante lo que está por sucederle. El sobresalto no solo está reforzado acústicamente con la música, sino que retoma la asociación de la serpiente con los sonajeros.

Ya por la mañana, los haitianos prosiguen la ceremonia en el bosque mientras oímos una música de grupo de percusiones. Se intuye que su aplicación es diegética porque algunos de los personajes bailan al son de la música, pero no se llega a ver la fuente en ningún momento. Inmediatamente después se retoma el tema inicial, mientras Alan y Duchamp mantienen relaciones sexuales.

Alan es capturado por los Tonton Macoutes. Cuando hace su aparición el policía en el coche donde se encuentra la pareja, tras imponerse el toque de queda en la ciudad por parte de Duvalier, arranca una música derivada del tema principal, pero con variaciones que modifican la contundencia de las percusiones y el perfil melódico del motivo. El sentido es similar, pero se aligeran elementos musicales, junto al nivel sonoro de la música, para sugerir expectación y, al mismo tiempo, respetar el diálogo.

En la siguiente escena con Louis Mozart, encontrándose este en una fiesta de baile, se escucha la canción *Ma bouya*, de la banda haitiana Tabou Combo, otro de los grandes exponentes del *konpa*. Su función vuelve a ser la misma que la del resto de cortes con música preexistente similares a este. El cierre posee un sentido expresivo evidente: reforzar el órdago que Alan le tira a Mozart con los polvos venenosos, que resultará ser una mera estratagema urdida para lograr su ayuda de verdad.

Finalizando la secuencia, oímos de fondo, volviendo a sonar en el local de Mozart, la canción preexistente *Llamandote* de Dessalines, al que ya habíamos oído antes en el filme.

Los personajes marchan de nuevo al cementerio, esta vez junto a Mozart. Al encontrar el cadáver de una mujer que resultará ser el zombi que Alan vio en sueños, vuelven los diseños musicales más próximos al terror que se oyeron durante aquella secuencia.

Ya en la siguiente, de día, Alan y Duchamp llegan a casa de la doctora, siendo emboscados por la policía secreta y Alan capturado. Durante el breve forcejeo que se produce, Fidel evoca musicalmente el movimiento relacionado con la acción no solo empleando los sonidos sampleados sino también las percusiones de instrumentos reales, extraídas del tema principal, y el instrumento de viento grave. La idea es teñir de tonalidades próximas a la atmósfera musical haitiana todo el material musical que se pueda, incluso motivos breves y genéricamente relacionados con la acción como este.

Tras ser torturado, Alan es retornado a las calles y encontrado por Duchamp, mientras oímos una repercusión del tema principal empleando solamente el motivo melódico característico de *synth strings*, con el que se efectúa una suerte de estrecho contrapuntístico. Su sentido modula hacia tonalidades más trágicas, desesperanzadoras y expresivas, y cumple una función adicional de nexo entre secuencias, ya que durante su transcurso se efectúan varias elipsis.

Durante el ritual en que Mozart fabrica unos polvos “zombificadores”, escuchamos una variación musical del tema que oímos durante la secuencia en el Amazonas, al principio del filme. Hace referencia a la magia mística de conocimiento chamánico, y por ello ambas secuencias están relacionadas. Las modificaciones tienen que ver con criterios de importancia y planos sonoros, entendiendo que en este caso es más importante la narración que oímos, por lo que el desarrollo musical es menos elocuente, más discreto,

se prefiere un registro medio-grave y unas percusiones de dinámica más suave, si bien la base rítmica es muy similar.

Tras el ritual, una elipsis nos devuelve a la casa de Duchamp en la playa, mientras se ahonda en la relación afectiva entre Alan y ella. Se repercute el tema principal, con unas variaciones musicales que dulcifican su sentido, sin llegar a obviar las tonalidades melancólicas que impregnan la melodía característica del tema. Fidel se acerca a lo que podría ser un tema de amor, dentro de los estándares musicales de la película. No obstante, el corte es muy breve y no da pie a un desarrollo profundo, no siendo este el interés de Craven.



Fotograma de *La serpiente y el arcoíris*.

Como sí lo es la exploración del onirismo en relación a la magia y la mística haitiana. Así, inmediatamente después, Alan será víctima de una pesadilla, posiblemente inducida por la intervención de sargento Peytraud. En estas secuencias, Craven decide apostar más claramente por el terror<sup>143</sup>, algo que también determinará el tipo de sonoridades musicales empleadas por Fidel. Así, se apoyará de nuevo en los *ahh pads*, esta vez para generar tensión y atmósfera ante un tipo de visiones casi místicas y fantasmáticas, como la del barco ardiendo acercándose a Alan. La aparición del jaguar es reforzada por la irrupción de la melodía de flauta de Pan, con la que ya se le relacionaba durante las secuencias en el Amazonas. El angustioso final de la pesadilla ubica las sonoridades en el entorno del

---

<sup>143</sup> Como sucedería también en toda su saga de *Pesadilla en Elm Street*, que ya hemos tratado aquí.

terror a la muerte inminente, lo que determina unos sonidos especialmente apabullantes, chirriantes y, en definitiva, desagradables. Destaca el empleo de los *voice pads* masculinos, relacionados con la idea del entierro cristiano, que permanece en la cultura haitiana como parte de su sincrética religión.

Cuando Alan es atrapado de nuevo por los Tonton Macoutes, ya fuera de la pesadilla, se retoma el tema que oíamos durante la conversación con Durand en el cementerio. Su nivel sonoro y dinámico es más elevado que en aquella ocasión, no solo porque el diálogo es menos relevante sino para acompañar una idea más acuciante de terror ante lo que pueda suceder a continuación.

El antropólogo acaba siendo expulsado del país por Peytraud. Mientras es conducido al avión, se repete el tema principal, esta vez solo son sonidos sintetizados y la percusión metálica sampleada, sin instrumentos acústicos. El pulso grave constante en el *lead pad*, que marca la figuración de negra en el compás mientras los *strings* ejecutan la melodía por encima, recuerda a otros procesos similares en las partituras de Carpenter, en cualquier caso, uno muy habitual en todos los compositores de esta vía. Tras despedirse de Mozart, se volverá a retomar, brevemente, el motivo musical del Amazonas.

De vuelta en Boston, Alan se encuentra en una cena de celebración. El elitismo del ambiente es reforzado por una aclimatación sonora diegética empleando la *Sonata K. 492/L. 14* de Domenico Scarlatti, en lo que resulta otro cliché en el uso de la música clásica (barroca, en este caso). Más interesante es cuando, en segunda instancia, se produce un contraste anempático con una visión terrorífica que tiene Alan, mientras permanece sonando impasible Scarlatti, acrecentando la confusión del protagonista.

La cena terminará con la mujer de uno de los empleados de Alan tratando de apuñalarle, poseída su voluntad. La música de Scarlatti es entonces violentada por la irrupción del tema musical que oímos la última vez que el protagonista fue arrestado por los Tonton Macoutes, en una versión que exhibe primero los graves, permitiéndonos intuir que algo malo está a punto de suceder, luego explotando con las percusiones sampleadas cuando la mujer ataca, y finalmente desarrollando su perfil más melódico con retardos, con un sentido más trágico mientras la mujer permanece convulsionando sobre la mesa.

Alan, viéndose obligado a volver a Puerto Príncipe, es vuelto a capturar por los Tonton Macoutes en el aeropuerto. En el momento de su captura regresa la percusión del tema

principal, en su forma más agresiva. El corte tiene poco desarrollo porque Alan termina siendo rescatado por Lucien, por lo que la agitación que justificaba la música desaparece.

Mozart acabará siendo ejecutado en una suerte de ritual en el que la música diegética de grupo de percusiones resulta especialmente expresiva, acrecentando el desasosiego. Esta idea es imitada luego mediante aplicación incidental cuando Lucien muere, mientras Fiedel aporta percusiones sampleadas, relacionando las dos muertes, una producida físicamente (música diegética) y otra mediante magia vudú, a distancia (música incidental).

Tras la muerte de Lucien, alguien lanza unos polvos a Alan, quedando este confuso y aterrado pidiendo ayuda entre la desconcertada gente. Se desarrolla el tema secundario que oíamos en la escena con Durand, ahora con un nivel sonoro elevado. Se relaciona así la inminente zombificación de Alan con el personaje de aquel zombi, que corrió similar suerte.

Durante su estado de no-muerto, Alan es capturado por Peytraud y enterrado vivo. Como estas escenas se relacionan con sus visiones oníricas pasadas, los fondos musicales, con alusiones al terror, son los mismos que en aquellas secuencias. Acabará siendo rescatado por Durand, que cava con sus propias manos para desenterrar al doctor. En estos momentos se escucha una versión variada del tema que se relacionó con él por primera vez.

Cuando por fin Alan sale del cementerio es testigo de una serie de revueltas sociales contra “Baby Doc”<sup>144</sup>, mientras que escuchamos una variación del tema principal, que apenas posee diferencias de significado con su forma original. La música comienza con la escena de música ritual en la que Mozart acabó siendo asesinado, pero esta capa diegética pronto será asumida y superada por la música de Fiedel, ya de aplicación incidental. Tendrá un proceso de desarrollo algo más extenso, sobre todo debido a que la escena también es extensa, si bien los cambios más apreciables se hallan en el aspecto rítmico.

Una vez Alan en el cuartel de los Tonton Macoutes, la música prescinde en gran medida del aspecto melódico para desarrollar el percusivo. Así, los golpes se vuelven más fuertes

---

<sup>144</sup> Apodo que recibiría Jean-Claude Duvalier, dictador de Haití, sucesor en el cargo de François Duvalier, también llamado “Papa Doc”.

y frenéticos cuando la acción es más acuciante o el protagonista vive alguna situación especialmente terrorífica, como cuando le sigue la silla de tortura, o cuando cae por unas escaleras con la gravedad alterada. Igualmente, la percusión se apacigua cuando no hay tanta acción en pantalla, desarrollándose empáticamente, asociada a la agitación y el terror de Alan.

Durante el forcejeo entre Alan y Peytraud, a la percusión se suman algunos *pads*, reforzando la idea de poder místico del segundo. En el clímax de la secuencia, Alan y Duchamp rompen las vasijas que Peytraud empleaba para gobernar la voluntad de aquellos a los que zombificaba, logrando hacer que este salga ardiendo en llamas. La música en este momento acumula tensión creciendo hacia el agudo, sobre todo a través de los *ahh pads*, que ejecutan golpes corales. En la visión del jaguar vuelve de nuevo la flauta de Pan.

Como si de una suerte de trasunto de Freddy Krueger se tratase, el quemado Peytraud, que incluso viste con tonalidades similares al asesino de *Pesadilla en Elm Street*, reaparece una vez más para volver a atacar a Alan. Durante la batalla final de nuevo adquiere más protagonismo la percusión, con algunos añadidos muy *staccato* en las cuerdas que refuerzan el carácter caótico de este corte musical.

Finalmente, se retoma el tema principal, con algunos añadidos instrumentales que lo agrandan y completan, como los coros. Los protagonistas salen del lugar victoriosos y finaliza la película, enlazando la música con los títulos de crédito finales, por lo que el mismo tema es también el final.

En *La serpiente y el arcoíris* encontramos un tratamiento musical peculiar en algunos aspectos. En primer lugar, destaca la evocación exótica de su música. Prácticamente todo el material musical está impregnado de las sonoridades de tipo folclórico y popular de Haití, incluyendo las canciones preexistentes, lo que otorga coherencia contextual a la cinta. Por otro lado, llama la atención cómo Fidel combina las orquetaciones de percusión de instrumentos populares<sup>145</sup> con otros instrumentos sampleados diferentes, no perdiendo la esencia casi tribal, pero aportando personalidad propia y contundencia, según las necesidades.

---

<sup>145</sup> Esta parte compuesta por el músico nigeriano Babatunde Olatunji.

También se sirve Fiedel de este tipo de sonoridades populares para su exploración del terror, ya que en la película se pretende ahondar en las creencias místicas haitianas, concretamente el vudú, y su relación con los zombis, ofreciendo de paso un discurso político sobre la situación del país. Es por ello que muchos de los momentos más terroríficos o expresivos de la trama están acompañados solo por percusiones, ya sea su aplicación diegética o extradiegética.

No hay demasiada adscripción temática, en preferencia por el desarrollo de texturas y ambientes, más allá de las referencias a la mística y el más allá, con los temas de retardos que también se asocian al zombi Durand, o el uso de la flauta de Pan para acompañar la imagen totémica del jaguar. El motivo principal, en cambio, presenta un aspecto maleable, que será aplicado en una amplia gama tipológica de lugares.

A pesar de las peculiaridades, determinadas por el empleo de los grupos de percusión, el trabajo con los sintetizadores de Fiedel lo acerca a los compositores de la vía carpenteriana, llegando a desarrollar estrategias minimalistas similares de repeticiones sencillas, frases cuadradas, bajos pedales, armonía simple, estructuras por capas y desarrollos escuetos.

### **3.10.3. *Están vivos***



Título original: *They Live*.



Director: John Carpenter.



Música compuesta por: John Carpenter y Alan Howarth.

La última de las colaboraciones entre Carpenter y Howarth dará forma a la partitura de *Están vivos*, una película que continúa la línea más personal de hacer cine y componer música de Carpenter, que veíamos retomada en *Golpe en la pequeña China* y *El príncipe de las tinieblas*. A su vez, la cinta supone un retorno de Carpenter a la comedia más ácida, con una forma de entender la comicidad crítica, satírica y política que principalmente habíamos visto en su primera película, *Estrella oscura*, pues el humor de *Golpe en la pequeña China* es en cambio más ligero y despreocupado, sin apenas crítica social de tipo alguno.

En *Están vivos*, la sociedad, azotada por el paro y la injusticia social, vive cegada por una clase dominante de extraterrestres que permanece camuflada bajo un aspecto humano, haciendo vida normal entre las oprimidas gentes de la clase media-baja. Un grupo de la resistencia trata de luchar contra ellos creando unas gafas especiales que permiten al que las porta discernir entre las personas y los extraterrestres. Nuestro protagonista, un enigmático Nada (o John Nada como se suele citar, de forma totalmente presupuesta) interpretado por Roddy Piper, que encarna a la perfección un prototipo de persona corriente, pobre y errante, ganándose la vida aquí y allá con trabajos de poca monta, con un pasado que desconocemos casi por completo, descubre las gafas e intenta luchar contra la amenaza opresora de la clase dominante.

El tema inicial de la película, también principal, transcurre durante la primera escena, sobre la que se inscriben los títulos de crédito. Se trata de una suerte de *blues* de ritmo lento. Es de carácter oscuro y enigmático. Las sonoridades graves de la parte rítmica tienen una cadencia pesada, reflejo de una sociedad decadente sobre la que se nos contextualiza el relato y a nuestro nómada protagonista.

La instrumentación elegida para esta parte está formada por un bajo eléctrico y una guitarra folk haciendo el mismo diseño repetitivo, característico del *blues*, y un bombo de batería acentuando las partes fuertes del compás, constante. La parte melódica, en registro medio-agudo, la realizan una guitarra folk, una armónica, un saxofón y un piano eléctrico, salpicando el diseño rítmico de unas sonoridades deprimentes, aunque sugerentes y elegantes.

Queda establecido como un tema ligado a la sociedad decadente, aunque también al solitario personaje de Nada, recién llegado a esta ciudad, que es dotado de una cierta épica *western* con la que es fácil empatizar.

La música continúa más allá de los títulos de crédito, conformando un corte relativamente largo. En la primera conversación, baja el nivel sonoro en mezcla para dejar el protagonismo al diálogo, pero continúa resonando, manteniendo la atmósfera de fondo. Pronto retoma su nivel sonoro anterior. Como el corte dura más de seis minutos, este juego en la mezcla sonora se repetirá varias veces.

El *blues* es repercutido, con ligeras variaciones, cuando nuestros dos protagonistas (Nada y Frank) llegan al poblado de chabolas. El significado de la música no varía y se sigue



asociando a la decadencia de la sociedad, en tanto que el poblado está habitado por un lumpemproletariado asolado por el paro, el hambre y la pobreza, pero que trata de vivir con la mayor dignidad posible, igualmente cegados ante la opresión de la clase dominante.

En estas escenas solamente se incide en estas ideas. El próximo corte musical emplea como protagonista al piano eléctrico del tema principal mientras acompaña una conversación entre Frank y Nada. Poco después vemos a Nada, ya de noche en el poblado, tocando la armónica, por lo que podemos asociarle este instrumento, que ya oímos en el tema inicial.

El segundo tema central se presenta cuando irrumpe en una televisión del poblado uno de los miembros de la resistencia, tratando de enviar mensajes a la sociedad que la hagan despertar de su ceguera. La música elegida no tiene carácter rítmico ni temático, solo textural y atmosférico, formada por diversos *pads*, agudos y graves. Es una música misteriosa, en tanto que lo es la propia aparición televisiva o la existencia de un grupo científico de investigadores en contra de una por ahora supuesta clase dominante entre las sombras.

Al amanecer, oímos una música, sin solución de continuidad con la anterior, algo más amable, pero de personalidad neutra, a ritmo lento y tranquilo. Los instrumentos son un piano eléctrico y un bajo. Acompaña las primeras sospechas de Nada acerca del misterio que esconde la capilla metodista junto al poblado.

Pronto descubriremos de qué se trata. Al acercarse Nada a la capilla, oímos diegéticamente un coro gospel cuya música parece provenir de dentro. No tardará en entender que la iglesia es una tapadera de algo muy distinto. La fuente sonora del coro que oímos no es una actuación en vivo, sino una grabación a través de altavoces que busca ocultar la conspiración del grupo de investigadores revolucionarios dentro del edificio bajo la apariencia de normalidad. Fuera, de vuelta al poblado, se repercute el tema principal. Es interpretado solo por bajo y *pad*, y tiene un aire más misterioso, casi amenazante.

En la siguiente escena, ya de noche, el tema prosigue, lo que suaviza la elipsis y nos hace pensar que Nada ha permanecido vigilante todo el tiempo hasta el anochecer. Cuando este se percata de la presencia de un helicóptero de la policía, comienza una redada y el tema

musical cambia. Durante la larga escena de represión policial<sup>146</sup> oímos un tema de carácter más marcial, machacón, duro, de acción. Está basado en los sonidos del tema principal, apoyado en el bajo eléctrico, al que se le añaden *drum kits*. Acompaña a la acción que vemos en pantalla, volviéndose más frenético en los momentos de destrucción o huida y perdiendo capas e intensidad sonora en los momentos de diálogo como el del callejón trasero con el predicador.

Dentro del edificio abandonado en que se refugia Nada, oímos un tema mucho más lírico, a la vez que ligeramente onírico, que nos da la sensación de entrada a otro mundo paralelo, sensación reforzada con la inesperada presencia de un drogadicto. El tema está salpicado por unas cajas marciales, eco de los policías de la calle y de la destrucción que están llevando a cabo durante la redada.

A la mañana siguiente, veremos los signos de la destrucción de la noche anterior. Nada se dirige adentro de la capilla. Al entrar, se repite de nuevo su tema principal de *blues*. Además de servir de enlace entre varias escenas y cortes, acompaña a la curiosidad imperante en Nada, su deseo de conocer la verdad. Nótese que el tema se frena en seco cuando este, decepcionado, abre la caja y descubre que solamente hay gafas de sol dentro, lo que refuerza la idea anterior. Pero poco después, en la que es posiblemente la escena más famosa de la película, Nada prueba las gafas y despierta, metafóricamente, abre los ojos: todos los mensajes que nos mandan las grandes corporaciones en revistas, vallas publicitarias y todo lo que tiene que ver con el consumismo en general, esconden en realidad mensajes ocultos de sumisión de la conciencia, de dominación por parte de una raza extraterrestre cuyo esquelético rostro es revelado al emplear las gafas.

Aunque musicalmente al principio se opta por el silencio musical, como parte del proceso del despertar paulatino de Nada, al descubrir este al primer extraterrestre camuflado entre las personas normales, entra una música de efecto, reflejo de los sentimientos del propio personaje, con quien nos identificamos los espectadores. Es una música no tonal ni tampoco melódica, paranoica y con un ligero punto terrorífico, caótica, chirriante, eco de lo duro e incómodo de la verdad revelada, que parece poner patas arriba todos los preceptos sobre los que cimentamos nuestras vidas y nuestra noción individual y social,

---

<sup>146</sup> La policía es retratada como elemento opresor de las libertades del pueblo, que acalla los intentos de rebeldía de este. Es la nueva masa impersonal maligna que una vez fue aquella banda de delincuentes en *Asalto a la comisaría del distrito 13*.

ahora virtualizada, de libertad. Se recrudece, amenazante, cuando los extraterrestres entienden que Nada les ha descubierto y comienzan a pedir refuerzos.



Fotograma de *Están vivos*.

Tras otros momentos sin música, se retoma este tema, ahora más musicalizado, dotándole de armonía y de un ritmo característico cuando Nada abate a los dos policías extraterrestres. Añade además la armónica, que ya habíamos asociado a su personaje anteriormente, por lo que el peligro y la incertidumbre anterior dejan paso a una cierta épica reforzada porque Nada va armado y tiene la capacidad de matar a más extraterrestres. Algunos sonidos de la parte de la percusión son los mismos que en el tema de la redada policial al poblado, relacionando ambas secuencias, con la diferencia de que las tornas han cambiado y ahora es el pueblo, representado por Nada, el que se rebela y toma las armas.

El siguiente corte lo retoma de nuevo. Es el momento en que Nada irrumpe a la fuerza en el coche de Holly, tratando de huir de sus perseguidores extraterrestres. Aquí menos frenético, dado que ha conseguido esconderse, aunque el peligro aún es patente, pues en cualquier momento puede ser descubierto. De nuevo, los instrumentos de percusión, martilleantes, se asocian al peligro, y la armónica a Nada, en este caso a su tranquilidad. El corte musical finaliza con unas pacíficas notas de piano eléctrico que relajan la tensión al llegar a casa de Holly.

Cuando esta tira a Nada por la ventana, efecto de golpe musical mediante, se repercute de forma diferente el tema principal. El diseño característico de *blues* del bajo se presenta a la mitad de *tempo*. El tema es esencialmente lo mismo, pero así se crea variedad musical y resulta más interesante. Cuando vuelve a su *tempo* normal, ya lo hace casi tal cual era

inicialmente, pero con los arreglos melódicos de guitarra folk y saxofón variados. A su vez, sirve de enlace entre varias escenas, acompañando el vagar solitario del personaje por la ciudad, sin destino, sin nadie a quien hacer cómplice de sus descubrimientos.

Excepto a Frank. Nada se presenta de vuelta en la obra donde este trabaja despreocupadamente. Entre el ruido de las obras, la presencia de Nada salpica el sonido con el diseño del bajo eléctrico. El tema se detiene por fin cuando llega al callejón donde había escondido la caja con las gafas. En la famosa escena de pelea que se desarrolla en el callejón entre Frank y Nada, y que representa la lucha del que no quiere ver frente al que ve y necesita de la complicidad del resto, es destacado el uso del silencio musical. No se recurre a ningún tema de acción, sino que se prefiere la crudeza del sonido de los gritos de los dos personajes y los golpes recibidos, en una escena a propósito alargada más de lo que habría sido usual, dando una especial importancia también al diálogo, a la necesidad de Nada por hacer a Frank despertar de su letargo, y a la indolencia del otro, que prefiere vivir el sueño de manera despreocupada, resistiéndose con uñas y dientes frente a supuestos “iluminados” que le quieren hacer ver una supuesta verdad que podría descimentar los pilares básicos de su existencia misma.

No será hasta que Nada logre “despertar” a Frank que el tema principal se reanuda, ahora con los dos personajes vagando por una ciudad que les es amenazante. También tiene un cierto toque de comicidad, pues ambos están innecesariamente masacrados por culpa de la pelea. La épica del *western* ahora incluye a los dos, pero tiene un punto de patetismo cómico interesante. Despertar de un sueño cimentado durante tantos años de engaño no es fácil.

A la mañana siguiente, de vuelta al tema principal, este es matizado con el añadido de una marcial caja relacionada con el grupo humano de la resistencia. De esta forma, la resistencia parece llamar a filas a sus miembros para luchar juntos frente a la opresión de la clase dominante. Efectivamente, enseguida entramos en su “cuartel general”, donde se están organizando militarmente.

Al acercarse Nada a Holly dentro del cuartel, oímos un corte de música que en un principio puede parecernos fuera de lugar o fuera de tono, si atendemos al estándar de la cinta. Es una música tranquila de piano eléctrico, dulce, como un tema de amor truncado, triste y melancólica, aunque manteniendo cierta dignidad. En realidad, su principal misión es crear la relajación suficiente de la tensión para que el golpe de efecto de la irrupción

de los policías en el local sea, por contraste, más sorpresiva. Durante la caótica redada impera el silencio musical, bastando los balazos y gritos varios para llenar la banda sonora.

En la escena final en la nave subterránea (acaso en una especie de dimensión paralela a la que solamente se accede mediante los relojes), donde nuestros protagonistas descubrirán la verdad en toda su dimensión, se repercuten brevemente algunos de los temas musicales antes vistos, de manera breve y concisa, acompañando los sentimientos de los personajes y creando atmósfera de misterio. Los redobles de caja parecen acompañar el componente militarizado de la clase dominante dentro de la base.

La música adquiere todas sus capas cuando se recrudece la situación, y comienzan los disparos, aumentando la sensación de clímax. El final en el tejado del edificio de la cadena de televisión carece de música, recurriendo a los diálogos y los efectos sonoros para conseguir el efecto deseado. El tema final de la película es *rockero*, contundente, emplea los ritmos y bajos de los temas de persecución policial, y son especialmente característicos la guitarra con *overdrive* y el piano eléctrico.

Para esta banda sonora, Carpenter y Howarth montan una partitura en la que claramente domina un tema, empleando diversas repercusiones para crear variedad musical y modular su significado, acompañando diversas circunstancias durante la película. El uso del *leitmotiv* viene de la mano de la instrumentación, asignándose diversos instrumentos a personajes o situaciones concretas.

El sonido característico de la mayoría de los temas se extrae de los bajos eléctricos del tema inicial, dotando a la cinta de una atmósfera homogénea. La música es menos excesiva que en otras películas de Carpenter, acaso más sutil, y comienzan a reconocerse sonoridades que posteriormente serán características en su cine, como las guitarras eléctricas. Apenas hay noción melódica en los temas, sino más bien rítmica y tímbrica.

# AÑO 1989



*Cementerio viviente*

## 3.11. Año 1989

### 3.11.1. Cementerio viviente



Título original: *Pet Sematary*.



Directora: Mary Lambert.



Música compuesta por: Elliot Goldenthal.

En *Cementerio viviente*, como adaptación de Stephen King que es<sup>147</sup>, traslucirán muchas de las temáticas habituales en el escritor de Portland, como el *coming of age*, el descubrimiento de la finitud de la vida en la niñez, etc.

Esta exploración de la infancia traslucirá también en la aproximación sonora de Goldenthal, que debutaba con esta cinta en el género de terror<sup>148</sup>. Lo vemos en el arranque mismo de la película, en el que oímos el tema inicial. Mientras la cámara nos muestra los rincones del cementerio de mascotas, en la banda sonora se entremezclan unas voces lejanas, como de otro tiempo, con la partitura musical.

El tema está formado por un acompañamiento arpegiado de piano, cuerdas orquestales (ambos con tratamientos electrónicos) y marimba; y una melodía principal con voces infantiles, en la tradición que ya comentamos con el ejemplo de *Poltergeist: Fenómenos extraños*, aunque también debemos nombrar el antecedente de *Los chicos del maíz* por ser otra adaptación de King con temática similar y, sobre todo, *Terror en Amityville*, de cuyo tema principal compuesto por Lalo Schifrin parece este una reescritura (cuando no directamente una copia). Ambos temas poseen la misma textura, casi la misma instrumentación, el mismo compás de seis por ocho, *tempo* y armonía prácticamente iguales y, obviamente, una evocación similar<sup>149</sup>.

---

<sup>147</sup> De su novela *Cementerio de animales*, publicada originalmente en 1983, fuertemente inspirada por el clásico *La pata de mono* de W. W. Jacobs. King también se encargaría de escribir el guion cinematográfico.

<sup>148</sup> Para coger, poco después, el testigo de nada menos que Jerry Goldsmith y James Horner a cargo de la saga *Alien*, en *Alien<sup>3</sup>* (í.d. David Fincher, EE. UU., 1992).

<sup>149</sup> A este respecto, conviene tener en cuenta que Goldenthal en aquel momento era un compositor joven, sin apenas experiencia. *Cementerio viviente* es su primer trabajo de verdadera importancia en el mundo del largometraje (tras tres proyectos de ínfimo presupuesto), y empleará la libertad que le ofrece el género para explorar, para buscar una voz propia partiendo de los principales referentes. Desde este punto de vista, se entiende que la referencia sea tan estrecha, si bien el desarrollo de la cinta le llevará inexorablemente por otros caminos.

En el caso del tema de Goldenthal, hay una consonancia entre esas voces de ultratumba, que aparecen y desaparecen como auténticos espectros a medida que la cámara muestra las lápidas de las mascotas fallecidas, y la construcción musical, basada en motivos breves que efectúan un procedimiento similar de aparición y desaparición, incluso en el acompañamiento. La preferencia por el registro medio-agudo también favorece la evocación de lo etéreo.

Hacia el final de la secuencia, en una segunda frase, la música se desarrolla de una forma más ominosa, con un estilo minimalista basado en repetición de diseños cerrados y breves, armonía evocadora de lo gótico y una alternancia de compases de cinco y de seis por ocho que incomoda al oyente, transmitiendo la sensación de que “falta algo”, dificultando un cómodo asentamiento sin llegar todavía a explorar las disonancias.

Por su importancia, este tema inicial (como ocurre con la gran mayoría de estos en toda la filmografía analizada) acabará siendo también el principal.

La secuencia de presentación de la familia protagonista posee una música con marcado desarrollo narrativo. En primera instancia, mientras les vemos llegar en coche a su nuevo hogar, escuchamos unos amables diseños de piano y cuerdas, instrumentación derivada del tema principal, ahora con una armonía en modo mayor. Funciona como fondo, motor para el descubrimiento de un lugar nuevo a priori lleno de esperanzas y sueños de futuro. El arpa da fuerza a la siguiente irrupción del piano, esta vez con un tiempo de vals algo juguetón, más cercano a los ritmos del tema principal y también a su armonía, de la que trasluce un tratamiento modal (modo jónico). El inusual movimiento armónico favorece cierta sensación de extrañeza, que se encarga de subrayar un diseño agudo en el piano cuando Ellie descubre un sendero hacia el bosque contiguo.

La música se ubica, pues, en el universo interno del personaje de Ellie, la hija pequeña de la familia, y reacciona a su carácter desenfadado pero también a su curiosidad. Al caerse jugando con el columpio y golpearse, Goldenthal escribe un acorde de *strings* en el que ya sí emplea la disonancia, creando un contraste rupturista con el delicado vals anterior de piano.

Tras esta secuencia, es presentado el personaje de Jud Crandall, vecino de la familia Creed. De nuevo, el misterio en torno al sendero es reforzado musicalmente, esta vez con una serie de *pads* creando un sonido disonante aunque todavía muy discreto.



De noche, mientras los niños descansan, se repercute el tema de vals, conformado como uno central asociado a la familia, esta vez a un *tempo* más lento y sin más revestimiento instrumental, a excepción de un *string* sutil en el agudo casi testimonial. La reducción de *tempo* guarda un sentido descriptivo, en coherencia con el reposo nocturno. Enlazando con este motivo, los *strings* permanecen moviéndose con la armonía, ya sin ayuda del piano, manteniendo las relaciones mediánticas originales. El gesto del arpa es el que describe esta vez la inquietud y la curiosidad, ahora por parte del personaje de Louis Creed, hacia el sendero.

La entrada de la familia Creed al cementerio de mascotas es acompañada por unos diseños muy difusos de *pads*. Desde su discreción, sugieren algún tipo de presencia sobrenatural, pero aún apenas perceptible. En el cierre de la escena, la visión de la imponente pared formada por ramas secas se acompaña del mismo tipo de diseño sonoro indeterminado que oíamos al final de la secuencia de créditos, con la misma imagen, esta vez a un nivel mucho más discreto.

No volveremos a oír nada de música hasta la posterior escena en que Pascow, un joven estudiante que acaba de morir atropellado, “despierta” repentinamente y le habla a Louis. El sobresalto es apuntalado, como de costumbre, por algunos diseños musicales, mientras que en el posterior desarrollo destaca el fondo que alterna dos notas a distancia de segunda menor, con un *glissando* constante que suaviza las transiciones, creando la sensación de ser realmente una alarma o sirena. Esto guarda sentido con el carácter de advertencia del monólogo vertido por Pascow. A este fondo se le suman algunos *pads* de sintetizador.

Esta música será reproducida y desarrollada ligeramente durante la oscura escena de la pesadilla de Louise en la que, guiado por Pascow, acude al cementerio de mascotas. Las sonoridades oscuras y difusas aluden al miedo nocturno, aquí engendrado por el miedo a la muerte que representan Pascow y el cementerio, pero también por el miedo a lo desconocido, representado por “lo que hay más allá”, más allá del mundo físico cuya barrera es el muro de ramas, el “lugar donde los muertos caminan”, como advierte Pascow.

Al día siguiente, Louis, en su consulta, continúa pensando en Pascow, mientras observa su expediente. La descripción de su mundo interno la lleva a cabo la música, con unos sutiles apuntes de arpa y *pads*. Inmediatamente se corta a la siguiente escena, en la que irrumpe el tema central familiar, mientras vemos a Ellie cambiar la decoración de

Halloween por la de Acción de Gracias. Se trata de otro apunte breve, pues no hay cambios significativos ni desarrollo posterior; solamente es empleado para acompañar la idea de rutina familiar.

Jud llama a Louis para contarle que su gato ha sido atropellado. Mientras el protagonista se acerca a su vecino, la presencia de Jud es acompañada por unos diseños en las cuerdas orquestales que de alguna manera hacen dudar al espectador sobre si este personaje oculta algo. Presenta articulaciones muy marcadas, aunque en dinámica *piano*, manteniendo no obstante las armonías mediánticas derivadas del tema principal. Este pequeño motivo es desarrollado mientras que, en la siguiente escena, Jud escala por el muro de ramas secas, empleando ahora cierta armonía con bajo pedal. El corte se halla fragmentado, pues cesa cuando Louis cae momentáneamente, pero se reanuda, prosiguiendo su desarrollo, cuando ambos continúan caminando por un acantilado. La visión del cementerio indio al que se dirigían hace aparecer unas sutiles percusiones de fondo, aportando cierto carácter tribal los tambores, y ambiente etéreo y mágico, como de ensoñación, el idiófono agudo. Finalmente, mientras vuelven, ya de noche, la flauta mantiene el sentido tribal asociado a los indios nativos.

Unas pocas secuencias después, Church, el gato de la familia, regresa a la casa, a pesar de que había sido enterrado. Su repentina aparición es primeramente reflejada a través de un sobresalto, apoyado con diseños sonoros electrónicos. Tras el susto, aparece un tema musical de lenguaje atonal, que como hemos ido viendo suele emplearse para situaciones de tensión en las que el elemento que produce la disrupción o directamente es la fuente del miedo de los personajes, es desconocido, sobrenatural o no tiene explicación lógica. La instrumentación deriva, no obstante, de la del tema principal (arpa y cuerdas), a nivel sonoro sutil y sin protagonismo temático.

Jud le cuenta a Louis qué es lo que ha ocurrido en realidad, a través de un *flashback* de su infancia. Estos momentos son acompañados por una repercusión del tema principal, a nivel sonoro muy bajo y con variaciones que tienen que ver sobre todo con el carácter, más lejano y tranquilo. La instrumentación se mantiene, cambiando las voces infantiles de la melodía por un oboe. Pervive así cierta sensación como de cuento del pasado, que casa a la perfección con lo que transmite la, por otra parte, breve secuencia.

Tras morir la señora Dandridge, Ellie le pregunta a Louis acerca de la existencia más allá de la vida. Mientras su padre le explica algunas cuestiones al respecto, oímos una música

de evocación casi celestial, empleando piano electrónico, arpa y *pads* de sintetizador. Se trata de un bello motivo que combina una armonización de poco movimiento, un estatismo favorecido por las notas tenidas en las cuerdas en el registro agudo (que alude a la elevación, al cielo al que se refieren en el diálogo, en última instancia) mientras que se percuten acordes en el piano con relaciones armónicas algo inusuales en el género, como la combinación de un primer grado mayor con un séptimo rebajado menor. El resultado es dulce, aunque puede ofrecer cierto poso melancólico.

A continuación, Rachel narra la historia de su hermana Zelda. La música combina, como en otros momentos de la película, sutiles elementos instrumentales con efectos sonoros indeterminados. El protagonismo instrumental lo posee el piano, que ejecuta una serie de notas en el registro medio-agudo sin que exista relación alguna entre su desarrollo y el fondo sonoro, que acaba siendo enriquecido con diversas adiciones. Esta disonancia evidente entre el fondo, heterogéneo y disruptivo, que favorece la sensación de miedo, y el delicado piano, encarna la dualidad de la historia entre los personajes de Zelda y Rachel, respectivamente. En su desarrollo narrativo, el piano comienza a acelerarse a medida que la acción en pantalla es más acuciante (Rachel sale corriendo porque acaba de ver a su hermana morir, temerosa de ser culpada por ello).

La siguiente secuencia, ya en la mañana, nos narra el atropello de Gage por parte de un camionero. La escena está contada desde dos puntos de vista, que se van alternando en el montaje para generar tensión. Cada uno posee su propia música. Las imágenes del camionero van acompañadas por música diegética de la radio del camión, que el conductor incluso canta. Se trata de la conocida canción de 1977 *Sheena Is a Punk Rocker* de la banda estadounidense Ramones. El estilo *punk* desenfadado de Ramones es puesto en relación a la distracción y poca atención del hombre. Por otra parte, las imágenes de la familia Creed aparecen acompañadas por una nueva repercusión del tema principal, con variaciones en la instrumentación y el carácter que otorgan a la música mayor delicadeza, asociándose en esta ocasión al protagonista de la secuencia: Gage. La melodía es ahora ejecutada por las cuerdas. Por último, antes de ser atropellado, toman protagonismo los efectos sonoros indeterminados, a los que se suma un *crescendo* en cuerdas que desembocará en el triste clímax de la secuencia.

Después del pertinente y accidentado entierro, Louis acuesta a su hija, mientras esta se pregunta si Dios podría retractarse y devolver a alguien a la vida. Se produce una nueva

repercusión del tema principal, que podemos relacionar de alguna forma a la idea del más allá encarnada ya en el personaje de Gage, a quien se está refiriendo Ellie en última instancia. En esta ocasión, el protagonismo vuelve a ser del piano, en registro agudo.

Jud le cuenta una nueva historia a Louis, esta vez en torno a otra persona que acabó siendo enterrada en el cementerio indio. En primer lugar, se escucha una variación del tema principal, reapareciendo las voces infantiles en el apartado melódico. Pronto este tema se transformará en música atonal de violines combinados con efectos de sonido, aludiendo al terror en torno a la historia del resucitado. Mientras la casa del desgraciado protagonista de la historia es asaltada, retornan las voces infantiles cantando la melodía principal de su tema. Finalmente, a los sonidos del crepitar de las llamas, viento y demás, se suman algunos *pads* de sintetizador buscando un efecto de masa sonora compacta.

A partir de aquí, la escalada de locura de Louis por recuperar a su hijo a toda costa irá en aumento. En paralelo a ello, la banda sonora adquirirá un lenguaje cada vez más atonal, entremezclando los sonidos musicales con los efectos sonoros. Louis acude al cementerio donde está enterrado Gage con intención de desenterrarlo y llevarlo al cementerio indio. Mientras, oímos un corte musical, con un nivel sonoro no demasiado elevado, en el que las cuerdas aportan textura mientras que el resto de instrumentos, como el piano, adquieren un carácter percusivo y puntillista que va de la mano de los efectos sonoros. La intención es transmitir mediante el uso de una música difícilmente desentrañable el desequilibrio psicológico interno del protagonista.

Aún menos musical es el diseño acústico empleado mientras Ellie llama desesperada a su madre, tras haber tenido una pesadilla con Pascow, en la escena siguiente. El único elemento netamente musical es, de hecho, la percusión que escuchamos manteniendo un pulso constante, aportando así cierta cualidad rítmica al conjunto que incluso incrementa la sensación de miedo. Cuando la niña por fin se calma, hacia el final de la secuencia, la música adquiere carácter contrastante, recogiendo las sonoridades y tímbricas empleadas durante la secuencia en que Ellie conversaba con Louis sobre la muerte, acompañando a unas menciones a la melodía del tema principal, con el perfil modelado. Estos sonidos serán modificados electrónicamente para crear inquietud cuando Rachel sale de la habitación y vemos a Pascow a su lado, mientras que a su vez retornan los efectos sonoros. El efecto indaga en el terror inherente a los fantasmas, en el horror que provoca la figura cadavérica del malogrado personaje, pero a su vez no es un miedo agresivo o que genere

especial tensión, ya que Pascow es descrito como un ser sobrenatural positivo, algo que la propia Ellie advierte.

Esta secuencia enlaza con la siguiente a través del empleo de la música, que añade unos *pads* de teclado de carácter más oscuro e inquietante mientras vemos a Louis, efectivamente, desenterrando a Gage. Se trata de una versión desfigurada del acompañamiento del tema principal. La secuencia está fragmentada, pues se vuelve a Louis tras una breve escena de llamada telefónica entre Rachel y Jud. Al hacerlo, se agrega también un desarrollo melódico basado en el motivo principal del tema, en los violines. Se emplea la politonalidad (dos o más tonos o modos distintos en al menos dos capas musicales) para ofrecer un sonido mucho más inestable que el original. La música se ubica claramente en el universo interno de Louis, que es retratado en pleno descenso a la locura. Finalmente, oímos una última repercusión del tema principal cuando Louis desentierra a Gage y abraza su cuerpo inerte, empleando el piano y su registro agudo, además de numerosas variaciones interválicas en el perfil de la melodía, para transmitir cierta ternura y delicadeza, asociadas a la infancia, dentro de lo escalofriante de la situación. En estas dicotomías en donde Goldenthal consigue brillar especialmente.

La siguiente secuencia es una pesadilla de Rachel, soñando con su hermana fallecida Zelda. El diseño musical es netamente efectista, atonal, empleando numerosos recursos instrumentales de las cuerdas para, en conjunción con el resto de efectos de sonido electrónicos, crear una especial inestabilidad, reforzando así la sensación de terror pretendida por todos los elementos de la puesta en escena.

El tema principal, demostrando ser absolutamente flexible en manos de Goldenthal, adquiere sonoridades casi de *thriller* cuando Rachel sale corriendo por el aeropuerto, los violines encargándose del apartado melódico mientras que el piano trabaja en el registro grave, como sucede habitualmente en estos temas.

Esta última configuración del tema principal enlaza sin solución de continuidad con otra nueva repercusión, mientras Louis lleva el cadáver de su hijo al cementerio indio, del mismo tema, esta vez con tonalidades mucho más oscuras pero también con ciertas notas de tristeza. El acompañamiento al piano se mantiene similar, pero la melodía la ejecutan los violines. Las cuerdas adquieren un carácter mucho más expresionista cuando Louis llega al acantilado que vimos anteriormente. Esto dura hasta que el hombre es asustado por un espectro. Tras superarlo, se retoma, variado, el tema musical de tipo vals asociado

a la familia. De hecho, en su variación, pierde su idiosincrásico compás ternario por uno binario.

Por otro lado, la apresurada marcha de Rachel es acompañada de nuevo por motivos más frenéticos, percusivos y acentuados, propios como decíamos de temas musicales tipo *thriller*.

De vuelta a Louis, se repite el tema que oímos cuando Ellie se calmaba tras una pesadilla con Pascow. La única correlación entre ambas secuencias, que pueda explicar esta asociación musical, es el tema de la infancia.

Como estaba previsto, Gage acaba despertándose, pero su actitud es hostil. Durante la larga secuencia que culminará con el asesinato de Jud por parte del niño, la música vuelve a los terrenos de la indeterminación, del lenguaje atonal, propio de este tipo de desarrollos sostenidos en los que una larga escena de terror culmina con un asesinato. Las cuerdas y muchos de sus recursos casi cuartetísticos llevan el peso del discurso, si bien todavía se mantiene la coherencia orquestal, empleando tanto al piano como al arpa en algunas sucintas apariciones destinadas a otorgar color.



Fotograma de *Cementerio viviente*.

Por su parte, Rachel habrá de enfrentar sus propios demonios. Mientras se adentra en la casa de Jud, los *pads* adquieren protagonismo, para pasarle el testigo a las cuerdas dentro ya de la casa, en un desarrollo y lenguaje muy similares a los de la secuencia anterior. La

visión de su hijo detiene esta música y hace reaparecer el tema central familiar, ahora en compás de nueve por ocho, con la melodía en los violines y acompañamiento al piano.

A la mañana siguiente, Louis despierta. La visión de unas pequeñas huellas de barro hacen al doctor temer por lo sucedido, tras percatarse de que le falta un escalpelo. Esto detona la aparición de unos diseños a los *pads* que apelan al miedo del personaje. Al salir de la casa, dirección a la de su vecino, la determinación de Louis es reforzada por unos *pads* acompasados a un pulso constante en los graves que favorece cierta tensión y la idea de avance, asemejándose en estilo y diseño a algunos temas de *Pesadilla en Elm Street*.

En esta línea compositiva, cuando Louis finalmente mata a Church, vuelve la música de sintetizador. Los amplios graves con efecto de *reverb* aportan gravedad y sensación de terror asociado a la ultratumba, pues se sienten como un golpe o eco en la lejanía, mientras un *pad* agudo mantiene una nota que se encarga de sostener la tensión; en el registro medio, el *pad* efectúa cierto movimiento pero sin determinar un perfil melódico específico, poniéndose en relación al desequilibrio del protagonista.

Mientras Louis sube las escaleras de la casa de Jud y explora la parte de arriba en busca de su hijo, temeroso de lo que pueda encontrarse a la vuelta de la esquina y en cada rincón, oímos un tema de estilo genérico para este tipo de situaciones de tensión sostenida, en la que un personaje camina lentamente con un peligro latente e inminente de fondo. Se mantiene la orquestación del tema principal (cuerdas, piano y arpa), si bien el lenguaje es muy diferente. También, por la ubicación de la secuencia en la cinta, se asemeja a los temas con fuerte evolución narrativa que solemos encontrar al final de las películas.

En su desarrollo, hay presente siempre un elemento rítmico que se encarga de sostener un pulso constante. Primero lo hace el arpa; luego, el pulso lo mantienen los contrabajos. En este último momento, los violonchelos ejecutan un motivo melódico que alude al tema familiar, modificado en su perfil y obviamente en su acompañamiento, mucho más terrorífico. Se ofrece así coherencia temática interna pero a su vez se refleja evolución narrativa, pues se trata de un instante de la trama en que el padre protagonista trata de matar a su hijo resucitado mientras teme poder ser él la víctima.

El pulso musical es detenido, y retomado después, mientras Louis, en la habitación de Jud, encuentra sangre y siente terror por lo que pueda ocultarse debajo de la cama. Esto es reflejo de un temor casi paralizante, el que siente el protagonista de la secuencia y la

música asume. Mientras, los violines se vuelven especialmente chirriantes, en el registro agudo, ejecutando escalas en *glissando* ascendentes y descendentes a modo de efecto.

Instantes después, finalmente el encuentro entre Louis y Gage tiene lugar y se produce un forcejeo entre ambos, mientras la música adquiere unos perfiles más agresivos en las cuerdas, con una articulación más seca y acentuada, similar al estilo hermanniano, incluso con intenciones similares a las de la escena de la ducha de *Psicosis* (multiplicación de la violencia que en realidad vemos en pantalla, asimilación de los latidos del corazón de la víctima, etc.).

En cierto punto, la tensión se relaja y tiene lugar un momento complejo a nivel de sentimientos en el que Louis le dice con ternura y lágrimas a Gage que vaya hacia él, mientras el niño empuña el escalpelo y el doctor la jeringuilla con la que pretende acabar con su vida definitivamente. Se repercute el tema familiar, con su armonía y perfil melódico habituales, pero con cambios estilísticos que lo hacen sonar más triste. El poder del tema principal, que refleja el más allá, afecta a este tema, lo que se puede notar en la asimilación de su compás y en el diseño del acompañamiento.

Una vez muerto su hijo definitivamente, Louis se dispone a quemar la casa. Mientras le echa combustible, se sostiene la gravedad mediante las notas tenidas en las cuerdas, para finalmente repercutir la segunda frase del tema principal mientras Louis sale del lugar, que está incendiándose, con el cadáver de su esposa, que fue asesinada por Gage. Por un lado, la música presenta variaciones que lo hacen sonar más ominoso, combinando la armonía que presentaba esta parte del tema con las voces infantiles que se oían en la primera. Por otro lado, pone en relación esta secuencia con aquella que, a través de un *flashback*, nos narraba un hecho similar, que terminaba con la casa entera ardiendo y, en la música, la primera parte del tema principal.

Ahora Louis se dirige de nuevo al cementerio a tratar de resucitar a su esposa, mientras escuchamos otra repercusión del tema central familiar. En esta ocasión, el perfil es prácticamente el mismo, solo cambia el *tempo* y el carácter de la interpretación, más lánguida y triste. Finalmente, Rachel también resucita, y mientras regresa junto a Louis se vuelve a repercutir, por última vez, el tema familiar, con un carácter similar al de la anterior repercusión, finalizando así la película.



El tema final de *Cementerio viviente* es una canción compuesta ex profeso para la cinta por Ramones, titulada homónimamente *Pet Sematary*, que a pesar de ser ampliamente criticada<sup>150</sup> y pervertir el estilo habitual de la banda, fue un gran éxito comercial.

El trabajo de Goldenthal para *Cementerio viviente* es sorprendentemente cohesivo para un compositor sin experiencia en el género. Toma lo mejor de las corrientes ya desarrolladas y consigue combinar sus elementos para que la banda sonora acompañe de manera natural y orgánica al desarrollo narrativo de la acción.

Su cohesión es favorecida por el apego mayoritario a dos temas centrales sobre los que girará casi toda la partitura. El tema principal determinará la mayor parte de la instrumentación empleada después, rara vez superando a la de este, salvo por el empleo del sintetizador, que como hemos visto es usado de formas muy idiomáticas, en un estilo similar al de Charles Bernstein para la cinta de Craven.

Es relevante atender a las significancias transmitidas por los dos temas centrales, asociados uno a lo relativo a la muerte y el más allá, y otro a la familia. En función de la narración, ambos temas son moldeados para transmitir lo que las imágenes necesitan, llegando incluso a ser influidos mutuamente cuando también la trama transita caminos comunes.

Goldenthal consigue teñir de complejidad sus temas aportando capas de significancia que incluso a priori debieran contradecirse, pero que en el terror han sido ampliamente exploradas, como la del terror asociado a la infancia, ofreciendo algunos temas musicales que son a la par delicados y tristes, dulces y terroríficos.

Por último, es importante notar que, aunque la película cuenta con una gran profusión musical, muchos de los temas aparecen como mero fondo, con poco protagonismo en la mezcla y a un nivel sonoro más bien bajo, una estrategia que contrasta con muchas de la películas aquí analizadas. A Goldenthal le sirve esto para destacar aún más, por contraste, todas las partes especialmente relevantes en la trama, como la zona final, mientras que trabaja activamente en el resto de la película creando atmósferas con algunos temas que se alejan de lo exclusivamente genérico.

---

<sup>150</sup> Llegando incluso a recibir una nominación a los Premios Razzie en la categoría Peor Canción Original.

### 3.11.2. *Society*



Título original: *Society*.



Director: Brian Yuzna.



Música compuesta por: Mark Ryder y Phil Davies.

*Society* marcará el debut en la dirección de Brian Yuzna, anteriormente dedicado a labores de producción, destacando su trabajo junto a Stuart Gordon en filmes como *Re-animator* o *Re-sonator* (*From Beyond*. Stuart Gordon, EE. UU., 1986). También durante 1989 produciría la película de terror *Warlock, el brujo* (*Warlock*. Steve Miner, EE. UU., 1989).

Recogiendo el testigo paranoico de los filmes sobre invasiones extraterrestres de los años 50, Yuzna conforma en *Society*, en palabras de Towlson, «un *Body horror* con conciencia de clase en el que los ricos literalmente se alimentan de los pobres»<sup>151 152</sup>. A esto se suma el interés del director por las transformaciones corporales como elemento terrorífico (lo que se denomina precisamente *Body horror*, también desarrollado por Cronenberg).

Consolidada como una asociación habitual, los músicos Phil Davies y Mark Ryder ya habían colaborado durante los ochenta en tres proyectos menores, algunos incluso de serie b, destacando finalmente por su perenne participación en la saga *Trancers*, iniciada con *Guardianes del futuro* (*Trancers*. Charles Band. EE. UU., 1985). En *Society* su labor será profunda, llegando a ofrecer arreglos personales de todas las canciones empleadas, o componiendo otras ex profeso.

Los títulos de crédito iniciales de la película están fragmentados en dos partes, interrumpidas por una secuencia introductoria en la que se nos presenta a Billy, el joven protagonista. El tema inicial elegido será *Eton Boat Song*, un arreglo propio de letra y música de la más popular de las canciones asociadas al prestigioso Eton College<sup>153</sup>, *Eton Boating Song*<sup>154</sup> en su título original. Esta referencia musical no es casual, sino que posee una finalidad claramente satírica, empleando la mención al Eton College, una auténtica

<sup>151</sup> TOWLSON, Jon. *Subversive Horror Cinema: Countercultural Messages of Films from Frankenstein to the Present*. McFarland, Carolina del Norte, 2014, p. 188.

<sup>152</sup> Traducción propia del original en inglés.

<sup>153</sup> También conocido como Colegio del Rey de Nuestra Señora de Eton.

<sup>154</sup> Compuesta a mediados del siglo XIX por Algernon Drummond (melodía) y William Johnson Cory (letra), será fruto de numerosas menciones y parodias a lo largo de su historia.

cuna para las élites del Reino Unido, como sinónimo de esa sociedad podrida (esa *Alta sociedad*, como reza el título del filme en Latinoamérica) que la película denuncia.

En la primera parte de los créditos, solamente oímos una versión casi murmurada o tarareada por la contralto Christine Dix, un eco lejano que nos introduce la melodía antes de ser posteriormente desarrollada. La segunda parte, tras la secuencia introductoria que describiremos después, es la que podemos considerar auténticamente como los títulos de crédito principales del filme, y en ella se conjuga el arreglo cantado por Dix, con letra, con unas imágenes al ralentí que, aunque aún apenas descifrables, permiten intuir algo grotesco (se confirmará este extremo cuando veamos la escena a la que aluden en el tramo final de la cinta).

A la melodía cantada de la *Eton Boat Song* se suman, en esta ocasión, unos *strings* de sintetizador que arrancan en la segunda frase de la canción, a unísono, y un diseño sonoro formado a través de diversos efectos que confieren a la música un resultado inquietante, reforzando la melodía con sonoridades insondables más habituales en los referentes cercanos al terror. La conjunción imágenes-sonido es innegablemente potente, y preanuncia ya desde los primeros compases de *Society* el discurso central de Yuzna.

Entre medias, como decíamos, se sucede una secuencia introductoria en la que vemos, en primer lugar, a Billy en una suerte de pesadilla. El espectador aún no comprende lo que está sucediendo, pero la puesta en escena (fotografía nocturna, protagonista sudoroso, cámara subjetiva explorando una inquietante mansión...) confirman la adscripción genérica al terror. La música refuerza este extremo reasumiendo un lenguaje atonal, habitual en este tipo de secuencias, con sonoridades enteramente electrónicas y sintetizadas, con varias capas tímbricas sin apenas relación entre sí. En la banda sonora se entremezclan también algunos sonidos reales (tictac de un reloj, latidos de corazón e incluso risas macabras) que subrayan, irónicamente, el silencio nocturno, la soledad y la indefensión del personaje, aportando tensión a la escena. En este conglomerado, la música es empleada con fines netamente atmosféricos, y es la acumulación sonora la que conduce la tensión hacia el *crescendo* final, cuando la madre del joven enciende la luz y lo tranquiliza momentáneamente.

Enseguida sabremos que se trataba de una paranoia de Billy, cuando en la siguiente escena le vemos en una visita al psicólogo. Así pues, el terror se encontraba enteramente en la psique del protagonista, y por ende la música apelaba empáticamente a sus emociones.

Será ahora cuando Billy explique que le tiene miedo a todos los que le rodean. Mientras, unos íntimos *pads* atmosféricos acompañan su confesión percutiendo unos pocos acordes menores, en registro medio. En el final de la escena, de nuevo con un proceso de tensión creciente, oímos un acorde disminuido al que se le van sumando notas por encima, buscando la incomodidad a través de un uso más o menos canónico de la disonancia.

El siguiente corte musical lo encontramos durante la secuencia en que se nos presenta a la hermana de Billy. Aunque emplea sonidos de lenguaje orquestal, son todos de síntesis. La secuencia combina músicas con predominio de *string pads* de corte regio, en modo mayor, precisamente en el estilo de la música asociada al Eton College, representando así su cualidad aristocrática, con otra que apela al terror a través de *pads* ondulantes con efectos. Con esto contrapone la rectitud y la perfección de Jenny a las imágenes del armario, induciéndonos a sospechar que allí se oculta algo, acechando a la joven. Efectivamente, acabaremos viendo salir de allí a David, exnovio de Jenny.

Mientras Billy le echa y aparecen los padres de los chicos, la música ejecuta un sutil movimiento con un clarinete bajo sintetizado hacia el grave, asimilando el descenso físico de los personaje por las escaleras de la mansión, para finalizar con una música de *strings* que, aunque tonal, se torna dubitativa en su asentamiento armónico, incluyendo cuartas suspendidas como estrategia para crear ligera sensación de no resolución. Efectivamente, se trata de un momento incómodo.

Tras marcharse David, los padres tienen unas palabras con su hija, mientras volvemos a oír el mismo tema de corte regio a los *strings pads* que se emplearon para presentarla. La música se convierte así en un subrayado que funciona porque a Yuzna le interesa exagerar la separación entre el mundo de Billy y el del resto de su familia, creando incluso una sutil comicidad en el contraste. De hecho, cuando sus padres se terminan dirigiendo a Billy, los acordes cambian el casi celestial modo mayor por un acorde de cuarta suspendida en contexto menor, reforzando esta distancia.

Inmediatamente, los dos hermanos conversan. Se retorna al modo mayor asociado a Jenny, esta vez con otra melodía e instrumentación de *pad* con sonoridades vibrantes tipo *mellotron*, pero mismo carácter. Y una de sus finalidades, aparte de la descriptiva, es también la misma: el efecto de contraste, en este caso, a través de un resonante bajo electrónico que acompaña al instante en que Billy nota algo que late de forma extraña en la espalda de su hermana.

La Beverly Hills Academy es reflejada como un trasunto del Eton College. Mientras Billy debate con otro candidato en las elecciones escolares, en determinado momento es distraído por una joven entre el público. La aparición de unos *strings* a unísono, extraídos del que oímos en el tema inicial, mientras Billy continúa hablando erráticamente, refleja esa idea de distracción del protagonista, ya que también el espectador es alejado de sus palabras al añadirse un elemento adicional en la banda sonora.

Tras unos sutiles apuntes en los *strings pads* para remarcar ciertos ademanes, como la desaparición de la sugerente joven en el debate, o la mención de Billy a sus padres en la consulta del psicólogo, reforzando las dudas internas que siente el protagonista, el siguiente corte musical de relevancia es una adaptación a los sintetizadores del vals *El Danubio azul* de Johann Strauss. Esto entronca con la moda posmoderna de adaptar música clásica a los nuevos instrumentos electrónicos, ya introducida en el cine en la década de los 70 con ejemplos ilustres como los de los trabajos de Wendy Carlos para Kubrick, o la ya citada *Lisztomania*. El efecto pretendido suele ser burlón o satírico, idea acogida por Ryder y Davies en *Society*.

Por otro lado, se repite la intención contrastante. La música de corte clásico, relacionada con lo regio y lo honorable de la fastuosa mansión y el estilo de vida de sus habitantes (menos de Billy), es contrapuesta a diseños atonales y oscilantes en los *pads* para generar cierto desasosiego ante hechos extraños que tienen lugar en el seno de la mansión; en esta ocasión, una visión deformada del cuerpo de Jenny en la ducha.

Tras el *shock* sufrido, Billy sale de la casa confuso, mientras se repercute el arreglo de *El Danubio azul*, esta vez con el perfil melódico modificado ligeramente para transmitir extrañeza, la sensación de que algo no encaja, reforzando la conexión empática con el protagonista. La secuencia finaliza con la conclusión del tema melódico principal del vals, ya sin modificaciones melódicas, mientras Billy se marcha en coche.

Durante la secuencia en la playa oímos algún otro ligero apunte. La aparición de unos niños molestando a la pareja es acompañada por el clarinete bajo en conjunción con un sonido de timbal, pretendiendo un efecto cómico. La aparición de la joven que se encontró por primera vez en el debate es remozada con unos hondos acordes en modo mayor de calurosos *pads*. De nuevo otro efecto cómico cuando Billy topa con una mujer de grandes dimensiones, empleando musicalmente unos apuntes melódicos graves de fagot

(insistimos, sintetizados). Ninguno de estos apuntes posee un desarrollo de más de unos pocos segundos.

Finaliza la secuencia cuando Billy se encuentra con otro grupo de estudiantes. Estos se hallan asociados a una música *pop* que suena de fondo, instrumental, con predominio de los sintetizadores. Aporta cierto contexto, no poseyendo prácticamente ningún interés musical intrínseco. Esto entronca precisamente con la vacuidad de esa sociedad elitista de la que la película se burla.

De vuelta a la mansión, durante una secuencia sin Billy, oímos una música incidental en estilo barroco, como siempre interpretada con los sintetizadores, en este caso, *strings*. Prosigue así la asociación de música clásica con la familia Whitney. El final es interrumpido, como en otras ocasiones, con efectos sonoros resonantes. Hallándose fragmentada la secuencia en dos partes, el proceso se repite en ambas. En los dos casos, el elemento disruptivo es el micrófono encontrado en un pendiente de Jenny, de donde proceden las grabaciones que, entretanto, David le muestra a Billy.

Alterado, este acude al doctor Cleveland para enseñarle la cinta de David. Unos acordes disminuidos en los *pads* sostienen la tensión de la escena. El recurso es un poco pobre porque posee nulo valor artístico, pero se trata de un acorde típicamente empleado desde el Barroco para crear tensión en momentos expresivos, por lo que su empleo nos resulta muy intuitivo, y casa con los estándares terroríficos a los que puede aludir en *Society*.

De vuelta al psicólogo, tras romper con su pareja, la música comienza a asimilar sonoridades más paranoicas cuando Billy descubre que la cinta que él había escuchado con David ha sido modificada<sup>155</sup>. Se prefieren sonoridades muy envolventes, tipo armónica de cristal, en registro grave. Con un desarrollo mayor que el resto de cortes escuchados hasta ahora, poco a poco se van sumando diferentes tipos de *pads* a medida que la situación comienza a ser cada vez más confusa para Billy, con un lenguaje casi expresionista que no abandona la tonalidad pero que resulta muy cromático. Como con el resto de temas oídos hasta ahora, el ritmo es moderado y no es protagonista en el efecto transmitido, en favor de la textura y la creación de atmósferas, en este caso de inquietud, de desestabilización.

---

<sup>155</sup> Una secuencia que evidencia la influencia de *La semilla del diablo* en *Society*, que Donato Totaro alcanza a ver en todas las películas de Yuzna, como expresa en <https://offscreen.com/view/yuzna1> (Consultado el día 21/12/2020).

Es justo al final de la secuencia, sirviendo de enlace con la siguiente, en la que vemos a Billy viajar con el coche, cuando sí cobra relevancia el elemento rítmico, añadiendo sonidos percusivos de xilófonos a la instrumentación que percuten la figura de la subdivisión mecánica y casi desquiciadamente, a través de un lenguaje vanguardista y movimientos circulares, doblando homofónicamente a otros instrumentos (recordemos, todos electrónicos) del registro grave. Como suele suceder con la música más rítmica y de pulso constante y recto, acompañan a la idea de movimiento, en este caso un avance desesperado y nervioso del protagonista. La falta de un asidero tonal transmite la desubicación y confusión pretendida.

El ritmo acentuado se pierde cuando Billy se detiene al toparse con un coche accidentado, que resultará ser el de su amigo David, que ha fallecido. Durante esta secuencia se reanudan los diseños más ondulantes, cercanos a lo efectista, sosteniendo la atmósfera de terror paranoico. Estos sonidos guardan relación con muchos de los puestos de moda precisamente en las películas de ciencia ficción y terror de los 50, época en la que los sonidos de corte indeterminado y vibrante se pusieron de moda para representar al mal que venía de fuera (alienígenas, en la mayoría de los casos), asociando así música electrónica<sup>156</sup> con lo desconocido, lo maligno, el elemento catalizador de la paranoia, en definitiva. La sucesión de acordes menores en los *pads* al final de la secuencia se encarga de sostener la sensación de miedo y gravedad acuciante.

Billy vuelve a su mansión, encontrándose con su familia, a la que les cuenta lo sucedido con David. En primera instancia se retoma el tema musical de *strings pad* asociado a ellos (padres y hermana), ya conformado, por su recurrencia e importancia descriptiva, como tema central. Hacia el final de la escena, el apacible lenguaje clásico de secuencias armónicas predecibles y modo mayor es pervertido por unas sucesiones más cromáticas y disonantes, justo en el momento en que sale a colación el asunto de David. A pesar de que el carácter musical es similar, el lenguaje armónico es totalmente diferente, buscando un efecto de incomodidad, de forma empática con Billy, que se siente cada vez más confuso por el comportamiento de su familia, absolutamente indiferentes por la muerte del otro joven.

---

<sup>156</sup> Célebre es, en este sentido, el empleo que se daba del teremín, un instrumento electrónico de frecuencias especialmente ondulantes, popularmente asociado a los platillos volantes ya desde *Ultimátum a la Tierra* (*The Day the Earth Stood Still*. Robert Wise, EE. UU., 1951).

Esa misma noche, Billy acude a una fiesta privada en la residencia del joven magnate Ted Ferguson. La música que oímos, esta vez de aplicación diegética, ya que vemos al pinchadiscos que debe de estar haciéndola sonar, es la misma canción que oímos asociada al grupo de jóvenes con los que se encontró el protagonista en la playa. Entre ellos estaba, precisamente, Ted Ferguson. La canción en cuestión está compuesta ex profeso para *Society* por los propios Ryder y Davies, y se titula *Tonight*.

Durante la fiesta, Billy se encuentra con la misteriosa chica de ocasiones anteriores, de la que ahora conocemos su nombre: Clarisa. Billy y ella comienzan a bailar, instante en que la música de *Tonight* funde su final con el comienzo de *Make It Tonight*, una canción original asociada a Clarisa, también referenciada como *Clarisa's Song*, y también compuesta por Ryder y Davies, en el estilo de las baladas *pop* de la época. Esta canción tiene una función narrativa muy evidente: favorecer que los dos personajes bailen juntos, en actitud cariñosa.

Tras bailar con ella, y ser interrumpidos por su amigo Milo, Billy se reúne con Ted. Durante esa secuencia se repercute la música que oímos en la primera escena, asociada al terror, subrayando la tensión del ambiente a medida que la conversación se va calentando, llegando incluso a las manos. Queda claro ya que Ted es retratado como un personaje negativo, algo que la música confirma.



Fotograma de *Society*.



Ya en el final de la fiesta, Billy es seducido por Clarisa. Mientras, se repercute una versión solo de *pads* de *Make It Tonight*, como música asociada a la joven. Esta se mantiene, ya en la siguiente secuencia, cuando ambos se disponen a mantener sexo en casa de ella. El estilo compositivo exageradamente romántico y el efecto conseguido a través de los *pads* acrecienta la sensación de irrealidad y ensoñación. La música crece en intensidad y ejecuta movimientos melódicos hacia el agudo para subrayar el momento del clímax en el coito, siendo interrumpido por un radical cambio musical a través de los diseños más ondulantes y reverberantes en el instante en que Billy se percata de que Clarisa se encontraba en una postura corporal anormal.

Poco después, con los jóvenes ya en el salón, son sorprendidos por la madre de Clarisa. Se produce una escena de acecho con cámara subjetiva que se sujeta a todos los cánones de este tipo de secuencias. La música de terror que la acompaña está extraída del tipo de sonidos empleados por Ryder y Davies para las adscripciones terroríficas, añadiendo unos sintetizadores agudos a nivel sonoro elevado y un pulso percusivo del tipo latidos de corazón. Tras descubrirse quién estaba acercándose a ellos, la música refuerza burlona el cariz cómico del personaje de la madre de Clarisa a través de diseños de *synth brass*, sosteniendo un fondo de tensión a través de los *strings* que alude a la extrañeza y confusión, casi perpetua, de Billy.

La secuencia en casa de Clarisa finaliza con un fundido a negro tras un último abrazo de los protagonistas, retomándose por unos instantes las sonoridades calurosas y románticas de los *pads* asociadas a su tema.

Volviendo a los sonidos cercanos a la paranoia de Billy, este descubre en su coche que alguien le ha dejado una muñeca hinchable con un muñeco en su boca, este a su vez con un etiqueta con su nombre puesto (un aviso de lo que sucederá al final de la película), instante de asombro y desconcierto subrayado por unos gestos de vibráfono con efectos. Billy le pedirá explicaciones a su familia, de la que obtiene evasivas. Toda esta secuencia continúa explorando las sonoridades de corte paranoico asociadas a Billy, sostenidas sobre todo con *pads* largos y ondulantes, como en todos estos casos, sin carácter melódico, con funciones atmosféricas de opresión.

En concordancia con las imágenes, cuando Billy y Milo acuden a velar el cadáver de su amigo David la música de *pad* que oímos es mucho más calmada, en modo menor, ceremoniosa. Siguiendo una estrategia ya habitual, los instantes con música apacible de

lenguaje tonal, sean del carácter que sean, son confrontados con diseños sonoros de efectos, de aspecto más inquietante e indefinido, al incluirse el elemento disruptivo en la trama. En este caso, Milo hunde su dedo en la cara de David, que se resquebraja. En esta secuencia, se retoma inmediatamente la música calmada y ceremoniosa, para volver a contrastar una vez más, esta vez reforzando un sobresalto producido por la irrupción de Martin Petrie. El diseño musical es un simple acorde agudo de *strings pad* a nivel sonoro abruptamente elevado.

Billy acude a su cita con Martin, en una zona boscosa, de noche. La atmósfera opresiva y de terror que manejan Ryder y Davies recuerda especialmente a los gestos musicales de la ciencia ficción de los 50 que mencionábamos como referentes, destacando la inclusión de sonidos ondulantes monocordes tipo teremín, o los efectos de *pitch bend*<sup>157</sup> en los *pads*. La escena posee bastante desarrollo, también en lo musical. Se entremezclan varios tipos de *pads* con otros sonidos, todos de sintetizador o de *samplers*, que emulan instrumentos de viento y percusión. Estos últimos destacan sobre todo al final de la secuencia, cuando Billy se topa con un personaje misterioso. La percusión asimila el elemento rítmico, que se aporta en el momento en que hay un movimiento de avance significativo en las imágenes.

Cuando, en la siguiente escena, Billy y Clarisa llaman a la policía, que acude al lugar donde el joven se encontró a Petrie asesinado, los *pads* continúan con un tipo de sonoridad cercana a la ciencia ficción, con lenguaje modal, ahora más calmados, favoreciendo la sensación de expectación ante lo que puede suceder, más que el terror. Acabarán descubriendo que el coche ha sido intercambiado y ya no está el cadáver de Petrie. La música prosigue en su mismo estilo. Finalmente, se produce una mención al tema central de Clarisa, en su forma con *pads*, cuando los jóvenes, exhaustos, se alejan para descansar juntos. El caluroso estilo de este tema acompaña empáticamente a las imágenes.

Durante la siguiente sesión del debate por las elecciones escolares, Martin, supuestamente asesinado, regresa ileso. Reforzando los elementos paranoicos del relato, retornan algunos diseños sonoros que vimos en el primer corte musical de la película.

Tras esto, Billy vuelve a casa, sufriendo una emboscada por parte de su familia en la que será capturado y sedado por unos sanitarios. Un grave de sintetizador ejecuta el ritmo de

---

<sup>157</sup> Un controlador de sonido que modifica la afinación en tiempo real, a modo de *glissando*.

tipo latidos de corazón cuando meten a Billy en la ambulancia. Toda esta secuencia recupera el tema musical y sonoridades de la escena en el bosque, con un desarrollo similar hasta que Milo acude al hospital al que llevan a Billy.

Con nivel sonoro más bajo y algo menos de protagonismo, durante la escena con Milo en el hospital continúan las sonoridades de *strings pad*, incidiendo en los aspectos de terror paranoico a través del lenguaje expresionista. Esta sensación es reforzada por la inclusión de algunos efectos y sonidos como el de cortinas, habitualmente asociadas a situaciones de ensoñación.

La escena con Billy en el hospital es llevada en lo musical a través de efectos sonoros, con apenas cualidad musical. Una excepción es el refuerzo ejecutado en sincronía con las imágenes en el instante en que el protagonista despierta bruscamente, un sencillo diseño descendente de sintetizador, que precisamente finaliza en el grave por asociarse con la preocupación y el miedo de Billy.

A partir de aquí, la música mantendrá un desarrollo homogéneo en los términos de terror y paranoia que ya se han ido mostrando, sosteniendo el fondo musical durante varios minutos y secuencias. En primer lugar, cuando Billy sale del hospital, oímos algún apunte estilístico de corte minimalista, pero enseguida retorna el lenguaje más expresionista. Estos apuntes remozarán aquí y allá la atmósfera general, aportando sobre todo un elemento rítmico recurrente. No obstante, la música permanece sin relevancia melódica ni tampoco un nivel sonoro demasiado preponderante.

Al regresar Billy a su mansión familiar, se crea un paralelismo evidente con la secuencia de apertura de la película, llegando incluso a recrearse planos y posiciones de cámara. Sin embargo, la música ya no es la misma. Se mantiene el mismo lenguaje, pero la masa sonora es más discreta y posee menor peso, basando su desarrollo en una instrumentación más escueta. Ahora dominan los sonidos oscilantes tipo armónica de cristal y teremín (como ya hemos descrito, sintetizados). Este último posee un perfil melódico más o menos reconocible, que se extrae también del tema del arranque, con grandes saltos.

El momento climácico de este corte se alcanza cuando al fin entran a la casa los padres de Billy, terminando por ser capturado de nuevo cuando se encienden las luces. En estos instantes, la música aumenta considerablemente su nivel sonoro, y el diseño melódico, antes en el registro agudo, pasa al grave. Se refuerza así la confusión ante lo que está

sucediendo, gracias al contraste con las atmósferas más contemplativas y sutiles de los momentos de oscuridad anteriores.

Es ahora cuando se desvela la verdad oculta tras esa alta sociedad. En esta secuencia, la música arranca con una nueva mención, ahora más irónica si cabe, al tema de *El Danubio azul*, que rápidamente da paso al desarrollo de corte expresionista del tema del arranque de la película, conformado como un *leitmotiv* asociado al terror. Los compositores proponen cierto contrapunto musical entre la melodía en los *strings* y un grave de viento tipo clarinete bajo.

Tras la escena en que vemos llegar a la mansión a Clarisa, y ya de vuelta la narración dentro de la misma, la música presenta un nuevo tema, que combina el ritmo de vals de la obra de Strauss con el *leitmotiv* de terror, subrayando el patetismo del personaje protagonista, en un proceso similar al que describíamos en el caso de *Poltergeist: Fenómenos extraños* y *El hombre elefante*, en el caso de *Society* ampliamente justificado por el desarrollo narrativo.

Trufando la música con alternancias entre las menciones al tema de Strauss y la música de terror original de Ryder y Davies, finalmente entra en escena David Blanchard, que La Sociedad mantenía preso. Es cuando comienza toda la secuencia climática de *Society*, en la que vemos en primer lugar cómo estas personas se disponen a alimentarse de David, incluso fusionándose grotescamente con él. Mientras, la música se distancia del horror mostrado, con ironía, reproduciendo con sus sonoridades electrónicas el tema de *El Danubio azul* sin modificaciones armónicas, melódicas ni rítmicas. El contraste entre lo mostrado y lo que oímos otorga fuerza a la secuencia, pero también destila sentido del humor. La actitud musical del alegre y brioso tema de Strauss hacia lo mostrado es anempática, por tanto, pero empática con los indiferentes personajes protagonistas del macabro festín, que son retratados como viciosos participantes de una orgía. El culmen de lo grotesco, en relación al pobre David, se produce cuando uno de los participantes le atraviesa con su mano desde abajo hasta la boca, un instante que se hace coincidir, con humor nigérrimo, con la entrada de la melodía principal del vals, reforzada por el golpe de plato y preludiada por el redoble de caja.

A partir de aquí, la narración se centra en Billy y la música vuelve a su tema de terror. Durante el ataque del doctor Cleveland a Billy se oyen algunos diseños de corte

minimalista con instrumentación de *square lead*, aunque es un estilo que se usa como recurso puntual. Este tema se mantiene durante la escena en la habitación de sus padres.

De vuelta a la macabra orgía, las imágenes aparecen acompasadas a una nueva versión de *Eton Boat Song*, a ritmo de vals y con desafinación en los osciladores que forman el sonido principal de la melodía, creando un efecto entre cómico y desagradable, y conformando una secuencia cercana a una pesadilla cruel. Se crea además un paralelismo con los créditos iniciales, toda vez que nos percatamos de que las imágenes que aparecían de fondo acompañando a una versión más sencilla de la canción pertenecen precisamente a esta secuencia.

Los miembros de La Sociedad espolean a Ted Ferguson y Billy para que peleen. Durante el discurso inicial, oímos unos diseños de caja sola, un instrumento habitualmente empleado en relación a lo marcial. En la pelea, predominan los sonidos muy articulados y los perfiles melódicos con múltiples aristas, favoreciendo la idea de acción pero sin olvidar el tono terrorífico. En algunos momentos, hay incluso cierto *mickey-mousing*, acompasando golpes con efectos de percusión. Finalmente, Billy consigue la victoria aprovechándose de un instante de debilidad de Ted, dándole literalmente la vuelta desde dentro, mientras la música sostiene un victorioso acorde mayor relacionado por su instrumentación con el vals de Strauss.

Los jóvenes protagonistas, Billy, Clarisa y Milo, logran salir indemnes del lugar. Su huida en coche es apoyada por una música que mezcla los ritmos repetitivos minimalistas con las melodías expresionistas de los temas de terror, adscrita a compases irregulares. Hace referencia al miedo acuciante por lo que dejan atrás y también a la idea de movimiento frenético.

Tras un último chiste del guion, finaliza la película, irrumpiendo como tema final una versión cantada por la soprano Helen Moore de *Eton Boat Song*, en estilo lírico. La sensación final es, precisamente, la de broma macabra. Yuzna se toma muy en serio la crítica social que realiza, pero al mismo tiempo ofrece un producto divertido cuyo mensaje es precisamente más efectivo por su humor feroz.

La música de *Society* posee una consonancia con un aspecto general de la película en sí: es decididamente excesiva. No es exactamente que sobre música, pero Ryder y Davies montan una banda sonora en la que prácticamente todo el tiempo está trabajando su

partitura. Consiguen que no aburra ofreciendo una música en la que predomina el desarrollo constante, no dando pie a excesivas redundancias o temas que se repiten una y otra vez.

Por otra parte, consiguen homogeneizar el ambiente sonoro a través de un inteligente empleo de la instrumentación con sintetizadores. Aunque el resultado ofrece una sensación que recuerda a la serie *B* de bajo presupuesto (ya hemos comentado los referentes de los años 50), consiguen hacer del empleo de los sintetizadores más un recurso estético que una necesidad.

Por el estilo empleado, que mezcla elementos posmodernos, como las versiones electrónicas o incluso lenguajes minimalistas, con recursos derivados de la orquesta expresionista, podríamos adscribir la partitura de Ryder y Davies a la corriente compositiva mixta, no encajando del todo ni en la de los decididamente carpenterianos ni entre aquellos que conservan la influencia hermanniana mayoritariamente.

Es importante notar, eso sí, que en la música de *Society* encontramos muchos de los recursos que hemos podido ver en la mayoría de películas aquí analizadas, a saber, latidos de corazón en los graves; desafinaciones para transmitir confusión, terror o irrealidad; combinaciones estilísticas, tanto en mixtura como en alternancia; refuerzos de planos de cámara subjetiva con música de acecho; distanciamientos anempáticos en relación a las situaciones de terror cómico; refuerzo de las dualidades de la trama; etc. Supone por tanto un buen compendio de lo que ha sido la década, pero a la vez un ejemplo personal dentro de una película única e irrepetible.

# INFLUENCIAS Y REMEMBRANZAS EN LA CULTURA CONTEMPORÁNEA



*Drive*

## 4. INFLUENCIAS Y REMEMBRANZAS EN LA CULTURA CONTEMPORÁNEA

A la hora de tener en cuenta la influencia de muchas de estas partituras en la cultura actual, es importante distinguir entre las dos principales corrientes compositivas.

La influencia de la música perteneciente a la corriente herrmanniana es más simbólica que profunda. El motivo es evidente: no suponen una auténtica innovación, más allá de adaptar sus moldes a las nuevas necesidades. La gran mayoría de estas partituras beben de estilos bien asentados, instrumentaciones clásicas sin demasiado margen de alteración y, sobre todo, de lenguajes conocidos pertenecientes a décadas anteriores. Estas partituras no poseen el impacto cultural del que sí han gozado otros tótems anteriores como la música de John Williams para *Tiburón*, o las del propio Bernard Herrmann para *Ultimátum a la Tierra* y para *Psicosis*, que no solo crearon escuela, como hemos ido viendo, sino que permanecen reconocibles y vigentes aún hoy día.

En cualquier caso, en toda esta filmografía todavía coleaban algunos compositores de aquella generación, que además desarrollaban su labor en un periodo de plenitud creativa. Tal podría ser el caso de Jerry Goldsmith, que aunque ya es un compositor eminentemente reconocido en las décadas de los 60 y 70, en la que llegó a ganar un premio Óscar, continúa desarrollando su labor durante los 80, prestando especial atención al cine de terror<sup>158</sup>. Es precisamente Goldsmith otro de esos pioneros cuyo trabajo en *Alien, el octavo pasajero* sería totalmente innovador. Aquel lenguaje rompedor, indireccional, funcional pero a la vez personal, no volvería a ser repetido, si bien podemos mencionar el caso del tema principal de *Poltergeist: Fenómenos extraños* como una de esas melodías que pasarían a la posteridad, mencionada en situaciones relacionadas con este tipo de fenómenos sobrenaturales.

Como decíamos, la psique popular apenas ha retenido muchas de estas bandas sonoras y sus recursos, posiblemente por venir inspirados en demasiada de otros productos anteriores. Se recuerda el motivo del asesinato en la ducha de *Psicosis*, pero no se recuerda la música

---

<sup>158</sup> No solo con las películas aquí analizadas. También podríamos mencionar los casos de *El final de Damien* (*Omen III: The Final Conflict*. Graham Baker, EE. UU., 1981), *En los límites de la realidad* (*Twilight Zone: The Movie*. John Landis, Steven Spielberg, Joe Dante y George Miller, EE. UU., 1983), *Poltergeist II, Leviathan. El demonio del abismo* (*Leviathan*. George Pan Cosmatos, EE. UU., 1989), *Warlock, el brujo y No matarás... al vecino*.



del asesinato en el ascensor de *Vestida para matar*. El motivo de dos notas del *leitmotiv* asociado al tiburón de la película de Spielberg aún hoy evoca los terrores marítimos expuestos en aquel filme, pero en absoluto poseen el mismo impacto estas menciones, por redundantes, en otros filmes como *Viernes 13*. Con todo y con eso, el cariño de las oleadas de fans melómanos de este tipo de sagas quedaría demostrado cuando, a pocas horas de su lanzamiento comercial, se agotase por completo la edición especial editada de las bandas sonoras originales de las seis primeras entregas de *Viernes 13*<sup>159</sup>. Finalizando con *Viernes 13*, podemos establecer remembranzas entre muchas de las escenas del terror actual que aún se apegan a la fórmula de la cámara subjetiva para el punto de vista del asesino y aquellas respiraciones musicadas que se podían oír en su banda sonora. *Las últimas supervivientes* (*The Final Girls*. Todd Strauss-Schulson, EE. UU., 2015) es un ejemplo de esto que transita entre la parodia y el homenaje.

Muy diferente es el caso de la corriente carpenteriana. Su empeño por explorar las posibilidades de los nuevos sintetizadores no solo crearía un sonido único y reconocible (en muchas ocasiones, permanece la asociación a los años 80 con muchos de los sonidos sintetizados existentes) sino también nuevos lenguajes asociados a esta utilización, que todavía hoy gozan de destacada vigencia. No hablamos solo de las corrientes *minimal* de música electrónica, sino incluso nuevas corrientes musicales surgidas gracias a la nueva ola de nostalgia por los ochenta de los compositores de aquella generación. Es el caso del *synthwave*, una corriente compositiva nacida en los primeros años del siglo XXI. Neuman nos lo resume:

*Todo comienza a mediados de 2000, cuando un grupo de aficionados a los videojuegos y al terror toman gusto por artistas house franceses como Justice, Kavinsky y College, que estaban creando sonidos inspirados en leyendas de la composiciones de los 80 (Carpenter, Goblin, Brad Fiedel). Desde entonces, y especialmente tras el exitoso lanzamiento de la película arthouse de 2011 Drive<sup>160</sup>, el género explotaría [...] con artistas emergiendo por todo el globo[...].<sup>161 162</sup>*

<sup>159</sup> <https://web.archive.org/web/20120115052539/http://www.lalalandrecords.com/F13.html> (Consultado el día 11/01/2021).

<sup>160</sup> *Drive* (íd. Nicholas Winding Refn, EE. UU., 2011).

<sup>161</sup> <https://observer.com/2015/07/the-nostalgic-allure-of-synthwave/> (Consultado el día 11/01/2021).

<sup>162</sup> Traducción propia del original en inglés.

En efecto, todos los grandes referentes del *synthwave* actual mencionan a Carpenter y su cine como principal referencia<sup>163</sup>, algunos incluso homenajéandole con su nombre artístico, como es el caso de Carpenter Brut, uno de sus más famosos representantes. Son comunes en todos estos músicos las referencias estéticas al cine de terror de los 80, como podemos apreciar en todos sus diseños conceptuales y en los videoclips. Incluso podemos encontrar remezclas *synthwave* de algunas canciones incluidas en esta filmografía, como es el caso de *No Turning Back* del artista Victor Ark, un *remix* de 2018 del original de la banda sonora de *Critters*.

El propio John Carpenter ha acabado dejando apartada la dirección cinematográfica para abrazar la composición musical fuera del cine, conservando las sonoridades que exhibía como compositor en sus películas<sup>164</sup> pero al mismo tiempo trasluciendo las más modernas estéticas del *synthwave*, como podemos apreciar en su videoclip *Alive After Death* (íd. Boneface, Reino Unido, 2021).

La presencia del *synthwave* será especialmente relevante durante 2020. La canción *Blinding Lights* del artista The Weeknd será la primera canción en copar los rankings de éxitos en Estados Unidos durante la pandemia derivada de la COVID-19<sup>165</sup>. Se trata de una canción que capta la esencia del sonido del *pop* electrónico de los 80.

La moderna técnica del *sampleado*, de especial relevancia para las más nuevas corrientes musicales, como el *trap*, también ha permitido traslucir referencias en la música actual a productos de esta cinematografía. Es el caso de *El día de los muertos*, convertida en icono por sus múltiples menciones posteriores. En cuanto a su banda sonora, la famosa banda británica Gorillaz toma como referencia el tema principal para la canción *MI AI*, incluida en su primer disco, de 2001.

Aunque el de las canciones es un terreno abonado para la versión, pues constituyen un atractivo comercial evidente, en tanto que se relacionan de manera indisoluble con productos bastante queridos por mucha gente, no han prevalecido demasiado aquellas compuestas de forma original para las películas de esta filmografía. Hay excepciones:

---

<sup>163</sup> *La rebelión de los sintes (The Rise of the Synths*. Iván Castell, España, 2019).

<sup>164</sup> Y no solo: últimamente también ha trabajado en la nueva entrega de su saga más longeva en *La noche de Halloween (Halloween*. David Gordon Green, EE. UU. 2018), sosteniendo su estilo tan reconocible a pesar de no hallarse a la vez en labores de dirección.

<sup>165</sup> <https://slate.com/culture/2020/04/weeknd-blinding-lights-billboard-number-1-coronavirus-tiktoks.html> (Consultado el día 11/01/2021).

aparte de las mencionadas anteriormente, podemos destacar el caso de *Cry Little Sister*, original de la banda sonora de *Jóvenes ocultos*, versionada en 2018 por el popular cantante Marilyn Manson.

El mundo de la composición cinematográfica, en cambio, ha permeado mucho más el estilo compositivo de estas cintas, sobre todo a raíz del nuevo cine de explotación de la nostalgia de los ochenta. Tanto Disasterpeace como el dúo formado por Kyle Dixon y Michael Stein están pensando en artistas como Carpenter<sup>166</sup> cuando componen sus partituras para *It Follows* (íd. David Robert Mitchell, EE. UU., 2014) y la serie *Stranger Things* (íd. Matt Duffer y Ross Duffer, EE. UU., 2016)<sup>167</sup>, respectivamente. Algo similar sucede en los casos de Stephen Moore para *The Guest* (íd. Adam Wingard, EE. UU., 2014) y de Jean-Philippe Bernier, Jean-Nicolas Leupi y Le Matos para *Turbo Kid* (íd. Anouk Whissell, François Simard y Yoann-Karl Whissell, Canadá, 2015).

La película *Love* (íd. Gaspar Noé, Francia, 2015) cuenta con una mención directa en su banda sonora al tema principal de *Asalto a la comisaría del distrito 13* de John Carpenter. Encontramos otra mención directa, esta vez al tema principal de *La noche de Halloween*, en los créditos finales del capítulo *Halloween del terror* (*Halloween of Horror*. Mike B. Anderson, EE. UU., 2015) de Los Simpson.

Los trabajos de David Wingo para *Midnight Special* (íd. Jeff Nichols, EE. UU., 2016), de Cliff Martinez para *The Neon Demon* (íd. Nicolas Winding Refn, Dinamarca-Francia-EE. UU., 2016) y para la serie *Demasiado viejo para morir joven* (*Too Old to Die Young*. Ed Brubaker y Nicolas Winding Refn, EE. UU., 2019), de Jóhann Jóhannsson para *Mandy* (íd. Panos Cosmatos, EE. UU., 2018) y de Colin Stetson para *Color Out of Space* (íd. Richard Stanley, EE. UU., 2019) suponen la evolución lógica del estilo de los ochenta, reasumido por las nuevas estéticas electrónicas.

De un tiempo a esta parte, el mundo del videojuego se ha convertido en uno de los principales referentes del universo audiovisual. En 2014, los videojuegos facturaban el doble que el cine en España<sup>168</sup>. En 2020, la industria mundial del videojuego ya facturaba

---

<sup>166</sup> Pero también en Wendy Carlos, Vangelis, Tangerine Dream y otros compositores de los ochenta, directamente relacionados con el universo del sintetizador.

<sup>167</sup> Cuyo tema principal bebe eminentemente de la corriente *synthwave*.

<sup>168</sup> [https://elpais.com/cultura/2015/03/25/actualidad/1427309707\\_733302.html](https://elpais.com/cultura/2015/03/25/actualidad/1427309707_733302.html) (Consultado el 11/01/2021).

más que todo el cine y el deporte en Estados Unidos<sup>169</sup>, conformándose como el producto de masas por excelencia de la actualidad.

También aquí han permeado múltiples influencias provenientes del cine de terror de los 80. Ya en aquel *Grand Theft Auto: Vice City* (Rockstar North, 2002) encontrábamos todo un homenaje (en ocasiones parodia) al sonido de los ochenta, tan característico de estos compositores. La presencia del *synthwave* es evidente en la banda sonora de *Far Cry 3: Blood Dragon* (Ubisoft, 2013), compuesta por el dúo Power Glove.

Akira Yamaoka es el autor de las partituras de, entre otros muchos, los videojuegos de la famosa saga de terror *Silent Hill*<sup>170</sup>, caracterizada por su fuerte enraizamiento en el terror más atmosférico de los 80, y claramente inspirada en historias como la de *La niebla* de Carpenter o *La niebla* de Stephen King. En su acercamiento al apartado musical de estas entregas, destaca por apegarse a las sonoridades minimalistas y de sintetizador de las músicas de esta filmografía. El propio Yamaoka lo expresa así, al ser preguntado por su cercanía compositiva a compositores como John Carpenter o Jean-Michel Jarre: «Particularmente debo confesar que me encanta la década de los 80. Me parece que fue una época fantástica y muy creativa, no solo a nivel musical, sino también en casi todos los aspectos de la cultura», y continúa hablando de cómo le ha influenciado la música de Badalamenti<sup>171</sup>: «Partamos de una premisa clara: David Lynch es para mí un ídolo y su cine y música me han influido al 100%. Si te das cuenta, muchas BSO's de este director son muy oscuras e inquietantes, algo que tan solo puede conseguir alguien con una capacidad especial. Por ello siempre me inspiré en la música de Angelo Badalamenti [...]»<sup>172</sup>.

El propio Badalamenti trabajaría en la música del videojuego *Fahrenheit* (Quantic Dream, 2005), en la que conjugaría sus sonoridades atmosféricas habituales, con el estilo más directo y percusivo de Brad Fiedel y las nuevas tendencias del terror de pretensión más espectacular.

---

<sup>169</sup> [https://as.com/meristation/2020/12/26/noticias/1608992024\\_963325.html](https://as.com/meristation/2020/12/26/noticias/1608992024_963325.html) (Consultado el 11/01/2021).

<sup>170</sup> Saga que nació en 1999 con *Silent Hill* (Team Silent, 1999), que contaría con numerosas secuelas y *spin-off*, y que aún hoy permanece pendiente de nuevas entregas.

<sup>171</sup> Especialmente reconocido por sus trabajos junto a David Lynch, Angelo Badalamenti retomaría el testigo de Charles Bernstein al cargo de la música de la saga *Pesadilla en Elm Street* con su trabajo en *Pesadilla en Elm Street 3: Los guerreros del sueño* (*A Nightmare on Elm Street 3: Dream Warriors*. Chuck Russell, EE. UU., 1987), en la que desarrolla una partitura bien apegada al referente original, y en la que su particular estilo casará a la perfección con la estética habitual en las películas de esta filmografía.

<sup>172</sup> <https://cooljapan.es/entrevista-akira-yamaoka-ficzone-2017/> (Consultado el 11/01/2021).

Los trabajos de Gustavo Santaolalla para los muy exitosos *The Last of Us* (Naughty Dog, 2013) y *The Last of Us Part II* (Naughty Dog, 2020) cambian el sintetizador por otro tipo de instrumentación (ronroco, diferentes tipos de ruidos...), pero mantienen dos características fundamentales que enraízan su acercamiento a la manera de entender los sonidos musicales del terror de los 80: el estilo minimalista textural, en el que la creación de atmósferas se pone por delante de la creatividad motívica, en su caso, con resultados que combinan lo terrorífico con lo emotivo; y la composición multicapa. Esto último es particularmente útil a la hora de componer para videojuegos, ya que permite alargar la música todo lo necesario ofreciendo variedad y cohesión al mismo tiempo.

El videojuego *Alien: Isolation* (The Creative Assembly, 2014) combina las sonoridades de la partitura de Jerry Goldsmith del original en que se basa (*Alien, el octavo pasajero*) con los nuevos sonidos más efectistas del cine de terror actual. La banda sonora de *Hotline Miami* (Dennaton Games, 2012), videojuego cuya estética bebe directamente de *Drive*, presenta una hábil combinación de sonidos de sintetizador característicos de los compositores de la filmografía de los 80, con los estilos *synthwave* y *chiptunes*<sup>173</sup>. A su vez, estas sonoridades serán reformuladas por las nuevas corrientes *minimal* y *ambient* en la música de *Hyper Light Drifter* (Heart Machine, 2016), compuesta por el ya mencionado Disasterpeace.

*What Remains of Edith Finch* (Giant Sparrow, 2017) es un videojuego centrado en la narrativa, al punto de poderse considerar una película interactiva. El jugador va armando la historia a través de pequeñas piezas ordenadas a modo de antología, que debe ir descubriendo. Una de ellas diseña su ambientación con base en los cómics de *Historias de la cripta*<sup>174</sup>. Durante esta secuencia, escuchamos la música de Carpenter para *La noche de Halloween*.

El renovado éxito del videojuego *Among Us* (Innersloth, 2018) durante el año 2020 le hizo ser uno de los juegos para móviles más descargado. No solo posee una mecánica de juego que recuerda al argumento de *La cosa (el enigma de otro mundo)*<sup>175</sup>, sino que su tema principal está inspirado en la música de Morricone para la película de Carpenter.

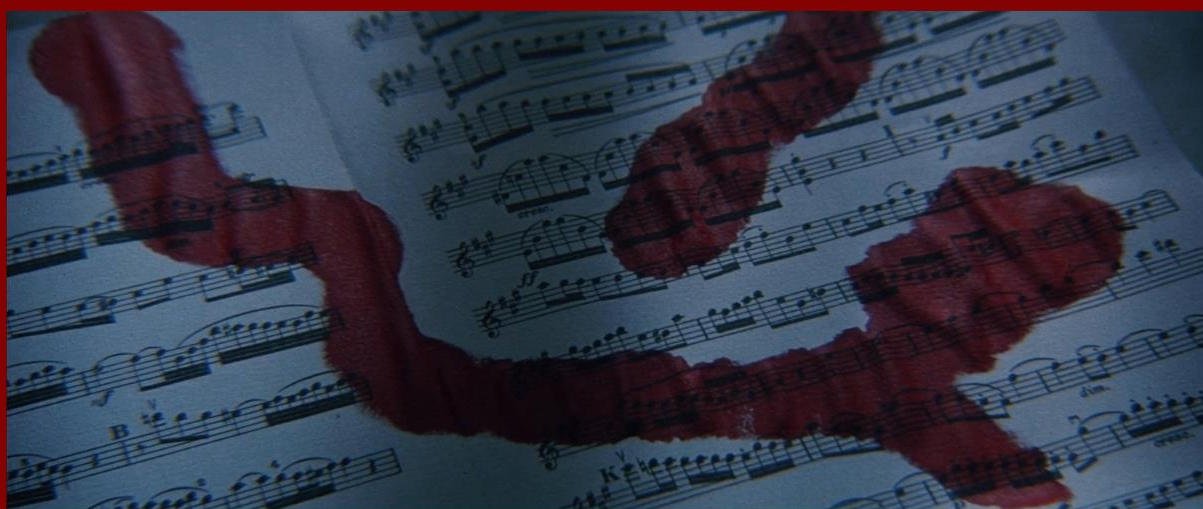
---

<sup>173</sup> Un estilo que nace directamente en el seno del mundo de los videojuegos, precisamente en la década de los 80, en la edad de oro de los 8 bits.

<sup>174</sup> Adaptados por Steven Dodd en la serie homónima de 1989.

<sup>175</sup> Entre un grupo de personas, en este caso, trabajadores de una nave espacial, hay camuflado, mimetizado con el resto, un alienígena impostor.

# CONCLUSIONES



*El ansia*

## 5. CONCLUSIONES

Durante todas estas páginas hemos tenido oportunidad de profundizar en los diferentes aspectos que conforman la composición musical para la cinematografía de terror estadounidense de los años 80, haciendo especial hincapié en la función estructural y semántica de la música. Hemos destacado, en primer lugar, la existencia de tres vías compositivas, tres corrientes delimitadas por su grado de adhesión a las nuevas y modernas estéticas musicales.

Los compositores de la vía herrmanniana fundamentan su lenguaje en las viejas formas ya asentadas del cine de terror, sublimadas a nuestro modo de ver por Bernard Herrmann, cuyo trabajo para la película *Psicosis* supone una innovación tanto como lo fue la propia película para la historia del cine de terror. Son partituras que habitualmente fundamentan su instrumentación en la orquesta, desarrollando lenguajes compositivos derivados de la tradición clásica y vanguardista del siglo XX. En el caso de que exista presencia de sintetizadores, su uso es residual o su escritura no es plenamente idiomática, razón por la cual algunas películas de bajo presupuesto cuya música es escrita para un sintetizador que imita los recursos orquestales deben ser consideradas parte de esta vía.

Los trabajos analizados que se adscriben a esta corriente son *Vestida para matar*, *Viernes 13*, *Aullidos*, *Posesión infernal*, *Poltergeist: Fenómenos extraños*, *Psicosis II: El regreso de Norman*, *Gremlins*, *Re-Animator*, *La mosca*, *Critters*, *Terroríficamente muertos* y *Muñeco diabólico*.

Por su parte, los compositores de la vía carpenteriana beben de las tendencias musicales *rock* y *pop* del momento, gracias a las que había surgido una escritura particular para teclado sintetizador que acabaría convirtiéndose en idiomática, por estar asociada inherentemente a este instrumento. En efecto, hacen del sintetizador, así como de otros instrumentos electrónicos como la batería, los bajos, los *samplers* o las cajas de ritmo, los principales recursos instrumentales sobre los que armar las diversas partituras. Prefieren lenguajes cercanos al *rock* y a la música electrónica comercial extracinematográfica que se venía escribiendo desde los 70 y durante aquella época por artistas como Vangelis, Jean-Michel Jarre, Tangerine Dream o Kraftwerk, plegando estas estéticas a las necesidades del nuevo cine de terror, más explícito que el de décadas pasadas.



A esta corriente pertenecen las partituras de *La niebla*, *La quema*, *La cosa (el enigma de otro mundo)*, *Christine*, *Pesadilla en Elm Street*, *El día de los muertos*, *Jóvenes ocultos*, *Los viajeros de la noche*, *El príncipe de las tinieblas*, *La serpiente y el arcoíris* y *Están vivos*, además del mencionado antecedente de *La noche de Halloween*, que nos sirve para darle título a la propia vía compositiva.

En último lugar, existe una corriente de relevancia subsidiaria, por tener difícil acomodo entre las características de las otras dos. Se trata de una vía mixta cuyas partituras muestran características comunes a ambas, es decir, escrituras idiomáticas tanto de instrumentaciones acústicas orquestales y lenguajes clásicos, como de instrumentaciones electrónicas y lenguajes modernos. También a esta vía hemos adscrito aquellas bandas sonoras cuya utilización de la música es peculiar de alguna manera especialmente destacada; en algunos casos, esto está producido por una fuerte presencia de materiales preexistentes, característica por otro lado muy habitual en la posmodernidad en la que se adentran muchas de estas composiciones.

A la vía mixta corresponden las partituras de *Un hombre lobo americano en Londres*, *El ansia*, *Masacre en Texas 2*, *Cementerio viviente* y *Society*.

Podemos observar cómo conviven las dos principales maneras de escribir música durante prácticamente toda la década, si bien hemos ido analizando cómo los trasvases y la multirreferencialidad son características habituales.

Como fenómeno desarrollado especialmente durante esta filmografía, conviene detenerse más en las características, lenguajes, estéticas y diferentes concomitancias entre los autores de la vía carpenteriana.

Es común la adhesión a estéticas minimalistas multicapa basadas en la repetición constante de pequeños fragmentos, motivos o células musicales. En muchas ocasiones, el desarrollo se basa en pequeñas variaciones dentro de las células y en la adición o extracción de capas, lo que permite aportar variedad al mismo tiempo que se favorece la coherencia musical interna. Se trata de músicas texturales, con poco carácter melódico (si hay melodías, estas suelen poseer muy pocas notas) y preferencia por el elemento rítmico, que coadyuva a la consecución de atmósferas más hipnóticas, sobre todo a través de la repetición constante y el movimiento perpetuo.



Este elemento rítmico es presentado en ocasiones en forma de *ostinato*, un motivo rítmico breve que se repite en bucle. Como tal, suele ir asociado a los registros extremos, siendo particularmente habitual en los bajos, sean de sintetizador o no. También puede aparecer en forma de caja de ritmos o percusión.

Las armonías son sencillas y directas, con preferencia por las relaciones mediánticas, por influencia de la música *rock*, y su esqueleto armónico se basa en estructuras breves que se repiten cada poco tiempo. Son comunes los bajos pedal, un procedimiento musical que consiste en sostener una nota en el grave que ancla la armonía, mientras el resto de voces se mueven libremente por otros acordes, y este bajo podía ser también un *ostinato*. Además, hemos encontrado esquemas armónicos recurrentes, como la sucesión VI-VII-I, habitualmente empleada para aportar épica, según conviene.

Es importante reseñar que ha sido precisamente esta vía la que, con el paso de los años, acabaría por establecerse como verdadera representante del sonido de las películas de terror estadounidenses de los 80, como atestigua su referencialidad posterior, las múltiples remembranzas que ha poseído incluso hasta la actualidad.

Hay que destacar una serie de procedimientos que se repiten durante toda la década. La preferencia por elementos rítmicos recurrentes, aunque es especialmente característica de los compositores de la vía carpenteriana, no es exclusiva de estos. Los distintos compositores han empleado la repetición rítmica, con independencia del lenguaje y la instrumentación aplicados, como elemento para crear atmósfera, desasosiego, o para acompañar a las ideas visuales de avance y movimiento. Una de las técnicas más interesantes es la denominada “latidos de corazón”, basada en una célula recurrente que emula musicalmente el proceso fisiológico que le da nombre. Aunque aún podemos encontrar bandas sonoras que aportan este elemento de manera literal extramusicalmente (*Society*), es más habitual que el característico ritmo dual del latir del corazón lo asuma la música. Podía realizarse a través de un bajo electrónico, sea de sintetizador o no (*La cosa*, *Gremlins*, *El día de los muertos*), o con bajos orquestales (*Posesión infernal*, *Re-Animator*). El efecto permite una especial resonancia con el espectador, muy orgánica, y suele emplearse en momentos de tensión.

El uso de la disonancia como medio para transmitir incomodidad y multiplicar el impacto y el desagrado hacia la violencia es también habitual en ambas vías. Algunas partituras permanecen con lenguajes a propósito fácilmente digeribles para luego contraponer un

lenguaje disruptivo mucho más disonante en los momentos puntuales en que el horror es más acuciante. Destaca el refuerzo de los sobresaltos a través de destellos musicales, que suelen ser especialmente chirriantes y disonantes.

La música es empleada, a menudo, para reforzar determinadas dualidades, según las necesidades argumentales, temáticas o estéticas de cada cinta. Algunas películas plantean una lucha de contrarios en sus tramas, y los compositores refuerzan esta “batalla” mediante diferentes procedimientos. Jerry Goldsmith diferencia los elementos que representan el Bien de los que representan el Mal a través de la asignación de lenguajes compositivos diferenciados y de la yuxtaposición tema/contratema en *Poltergeist: Fenómenos extraños*, *Psicosis II: El regreso de Norman* y *Gremlins*. Carpenter hace lo propio a través de la asignación temática y el movimiento armónico.

Otras películas plantean diferenciación de mundos o incluso genéricas: David Newman aplica sonoridades electrónicas a las escenas espaciales de ciencia ficción, y acústicas a los sucesos en la Tierra, cercanos ya al género de terror, en *Critters*. LoDuca sigue una estrategia similar en *Posesión infernal*, separando lo mundano de lo sobrenatural con un refuerzo musical basado en la instrumentación (electrónica frente a acústica). Pino Donaggio va más allá y establece multitud de dualidades en *Aullidos*, a través de la confrontación seccional de la orquesta, diseños circulares o duplicación melódica, entre otras técnicas. En *Christine*, Carpenter separa el universo del coche del de los protagonistas humanos a través del empleo de las canciones preexistentes, asignándole música de los años 50 a Christine, que a su vez le sirve como medio de expresión (apegándose a la literalidad de las letras), y música de los 80 al resto.

El uso prodigado de canciones preexistentes es, precisamente, otra característica de la cinematografía estadounidense de los 80, sobrepasando a las cuestiones puramente genéricas. Estas eran empleadas de diversas maneras.

Lo más habitual era emplearlas con funciones descriptivas y de ambientación. El grupo de monitores de campamento del comienzo de *Viernes 13* se reunía en torno a la hoguera cantando espirituales despreocupadamente. En este caso, se aporta una función contrastante con la música que activará el asesino, reforzando su impacto. La canción de Bauhaus mantiene una estética uniforme con la de toda la película y sus vampíricos protagonistas en *El ansia*. De la misma forma, los vampiros de *Jóvenes ocultos* aparecen descritos a través de una estética musical concreta (canciones *rock* y *pop* juveniles del

momento). En la introducción de *Gremlins*, las canciones nos sitúan en épocas navideñas. La protagonista de *Masacre en Texas 2* trabaja en una radio local poniendo *rock* alternativo de los 80. En *La serpiente y el arcoíris* escuchamos *konpa dirék* por las calles de Puerto Príncipe.

Otra de las funciones más habituales de estas canciones es la cómica. En *Un hombre lobo americano en Londres* las canciones son empleadas para establecer cierto distanciamiento cómico con los terribles sucesos que aparecen en pantalla. Las canciones que escuchamos durante la famosa secuencia en la taberna con las criaturas de *Gremlins* poseen una finalidad claramente paródica. La perversión de la *Eton Boating Song* en *Society* sostiene con ironía y comicidad las principales premisas del filme.

En ocasiones, las canciones podían ser incluso empleadas para espantar, como es el caso de la famosa canción de Freddy de *Pesadilla en Elm Street*, recurrente en toda la saga.

Por último, muchas otras eran empleadas para sostener un fuerte contraste anempático con la acción descrita en pantalla. Es el caso de las canciones de *Los viajeros de la noche*, aglutinadas en una única secuencia especialmente violenta. Estos contrastes suelen poner al espectador del lado de los asesinos, haciéndonos comprender la indiferencia que sienten al realizar sus actos, pero al mismo tiempo acrecentando el posible rechazo que sentimos hacia ellos.

Todas estas son características que resultarán muy estables durante el conjunto de la década. Toda vez que, como hemos ido viendo, esta cinematografía posee una estética más o menos homogénea, con unas características y temáticas que, al margen de la creación autoral, permanecen reconocibles desde 1978 a 1989 (último año aquí analizado), las músicas, aun plegándose a las necesidades particulares de cada cinta, responden a procedimientos y patrones bastante bien definidos y también homogéneos. No podemos así establecer una evolución evidente en la manera de acercarse a estas partituras a lo largo de la década; no volveríamos a encontrar un cambio de paradigma notable hasta la siguiente década, de la misma forma que la música del cine de terror estadounidense de los 80 se separaba de la de los 70, debido a necesidades y estéticas diversas.

# BIBLIOGRAFÍA



*Están vivos*

## 6. BIBLIOGRAFÍA

### 6.1. Publicaciones bibliográficas

AGUILERA, Christian. *Jerry Goldsmith. Música para un camaleón*. T&B Editores, España, 2014.

ALÉS, Rocío. “Lovecraft en el cine: Herbert West Reanimador convertido en Re-Animator. *Boletín de arte*, nº 29, 2008, pp. 481-505.

ALÉS, Rocío. *América profunda: cine norteamericano de terror rural*. T&B Editores, España, 2018.

ARCE, Julio y FRAILE, Teresa. *Música y medios audiovisuales: Análisis, investigación y nuevas propuestas didácticas. Volumen I*. Letra de palo, España, 2017.

BISHOP, Kylie W. *American Zombie Gothic: The Rise and Fall (and Rise) of the Walking Dead in Popular Culture*. McFarland, Carolina del Norte, 2010.

BORDWELL, David y THOMSON, Kristin. *El arte cinematográfico*. Paidós, Barcelona, 2002.

BROWNRIGG, Mark. *Film Music and Film Genre*. University of Stirling, 2003.

BRUHN, Siglind. *Images and Ideas in Modern French Piano Music: The Extra-Musical Subtext in Piano Works by Ravel, Debussy and Messiaen*. Pendragon Press, 2010.

CAMBELL, Bruce. *If Chins Could Kill: Confessions of a B Movie Actor*. Weekly Books, Los Ángeles, 2002.

CANSINO, Carolina. “Cine de terror. Un poco de miedo, de Historia y de Sueños”. *La Trama de Comunicación Vol. 10, Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación*, Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario, UNR Editora, Rosario, 2005.

CARPENTER, Alexander. «The “Ground Zero” of Goth: Bauhaus, “Bela Lugosi’s Dead” and the Origins of Gothic Rock». *Popular Music and Society vol 35*, 2012, pp. 25-52.

CHION, Michel. *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Paidós, Barcelona, 1993.

CHION, Michel. *La música en el cine*. Paidós, Barcelona, 1997.

CHRISTENSEN, Kyle. "The Final Girl versus Wes Craven's 'A Nightmare on Elm Street': Proposing a Stronger Model of Feminism in Slasher Horror Cinema". *Studies in Popular Cultures Vol. 34 n° 1*, Popular Culture Association in the South, 2011, pp. 23-47.

CLOVER, Carol J. "Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film". *Representations n° 20*, University of California Press, 1987, pp. 187-228.

CLOVER, Carol J. *Men, Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton University Press, New Jersey, 1993.

COHAN, Steven y SHIRES, Linda M. *Telling Stories. A Theoretical Analysis of Narrative Fiction*. Routledge, Londres, 1988.

DEL OLMO, Alex. *El eterno retorno del no-muerto como arquetipo fílmico: Una aproximación a la figura del zombi en la cultura popular contemporánea*. Universidad Ramón Llull, 2012.

DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Paidós Ibérica, Barcelona, 2001.

DÍAZ YERRO, Gonzalo. *El análisis de la música cinematográfica como modelo para la propia creación musical en el entorno audiovisual*. Universidad de Las Palmas de Gran Canarias, 2011.

EMMETT, Heather. *Sounds to Die For: Speaking the Language of Horror Film Sound*. Flaithulach Limited, 2010.

ESCALANTE, Daniela y GUERRERO, Carolina. *La música en el cine de terror: "La profecía" (1976) y "El conjuro" (2013)*. Universidad de La Sabana, Colombia, 2018.

FALCÓ, Josep Lluís i. "La interdisciplinariedad: ¿un inconveniente para el patrimonio musical cinematográfico?". *El patrimonio musical de Andalucía y su relación con el contexto ibérico*. Universidad de Granada, 2008.

FALCÓ, Josep Lluís i. “Paràmetres per a una anàlisi de la banda sonora musical cinematogràfica”. *D’art*, 1995, pp. 169-186.

GAMBIN, Lee. *The Howling: Studies in the Horror Film*. Centipede Press, EE. UU., 2018.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel. *Semiótica de la música vocal*. Universidad de Murcia, 2007.

GONZÁLEZ VILLALIBRE, Alejandro. *El compositor José Nieto (1942). El análisis de la música cinematográfica a través del concepto de música explícita*. Departamento de Historia del arte y Musicología, Universidad de Oviedo, 2013.

HAYWARD, Philip. *Terror Tracks: Music, Sound and Horror Cinema*. Equinox, Londres, 2009.

HEIMERDINGER, Julia. Music and sound in the horror film & why some modern and avant-garde music lends itself to it so well. *Seiltanz. Beiträge zur Musik der Gegenwart*, vol. 4, 2012, pp. 4-16.

HELDT, Guido. *Music and Levels of Narration in Film: Steps Across the Border*. Intellect Books, Bristol, 2013.

INOUE, Yoshitaka. Contemporary Consciousness as Reflected in Images of the Vampire. *Jung Journal: Culture & Psyche*, Vol. 5, No. 4, 2011.

KENNETH MUIR, John. *The Films of John Carpenter*. McFarland, EE. UU., 2005.

LACK, Russell. *Twenty Four Frames Under: A Buried History of Film Music*. Quartet Books, Londres, 1997.

LAROCHE, Maximilien. Mythe africain et mythe antillais: le personnage du zombi. *Revue Canadienne des Études Africaines*, Vol. 9, n° 3, 1975.

LARSON, Randall D. *Music from the House of Hammer: Music in the Hammer Horror Films, 1950-1980*. Scarecrow Press, Maryland, 1996.

LASUÉN, Sergio. *La armonía en las bandas sonoras del cine español de los noventa*. Investigación y Publicación, España, 2018.

LERNER, Neil. *Music in the Horror Film: Listening to Fear*. Routledge, Nueva York, 2010.

LÓPEZ DE JESÚS, Lara Ivette. *Encuentros sincopados. El caribe contemporáneo a través de sus prácticas musicales*. Siglo veintiuno editores, México, 2003.

LÓPEZ ROMÁN, Alejandro. *Análisis musivisual: una aproximación al estudio de la música cinematográfica*. Departamento de Filosofía moral y política, Universidad de Educación a Distancia, 2014.

LOREN, Scott. “Mutating Masculinity: Re-Visions of Gender and Violence in the Cinema of David Cronenberg”, en LÄUBLI, Martina y SAHLI, Sabrina. *Männlichkeiten denken: aktuelle Perspektiven der kulturwissenschaftlichen Masculinity Studies*. Transkript, Bielefeld, pp. 151-170.

LOSILLA, Carlos. *El cine de terror: Una introducción*. Paidós Ibérica, Barcelona, 1993.

MICELI, Sergio. *Film music: History, aesthetic-analysis, typologies*. Ricordi/LIM, Milán, 2013.

MÍGUEZ SANTA CRUZ, Antonio. Alteraciones desde el antimundo. La mosca de George Langelaan y David Cronenberg. *Trasvases Entre La Literatura Y El Cine*, (2), 2020, pp. 83-94.

MIRANDA, Laura y SANJUÁN, Ramón. *Música y medios audiovisuales: Análisis, investigación y nuevas propuestas didácticas. Volumen II*. Letra de palo, España, 2017.

MORALES NAVARRO, Gisela. *La música en el cine: su valor sincrético y educativo*. Universitat Jaume I, 2014.

MORTON, Lawrence. “The Music of ‘Objective: Burma’”. *Hollywood Quaterly*, vol. 1 issue 4, 1946.

NAVARRO, Antonio José (ed.). *Pesadillas en la oscuridad: el cine de terror gótico*. Valdemar, Madrid, 2010.

NAVARRO, Antonio José. *El imperio del miedo: el cine de horror norteamericano post 11-S*. Valdemar, Madrid, 2016.



PASZYLIK, Bartłomiej. *The Pleasure and Pain of Cult Horror Films: An Historical Survey*. McFarland, Carolina del Norte, 2009, p. 188.

PEDRERO SANTOS, Juan A. *John Carpenter. Un clásico americano*. T&B Editores, España, 2013.

PLATTS, Todd. The New Horror Movie. En B. Cogan y T. Gencarelli (editores), *Baby Boomers and Popular Culture. An Inquiry into America's Most Powerful Generation*. Praeger, California, 2014, pp. 147-164.

POYATO, Pedro. *Introducción a la teoría y análisis de la imagen "fo-cinema-tográfica"*. Grupo editorial universitario, Granada, 2006.

PRATT, Ray. *Projecting Paranoia: Conspiratorial Visions in American Film*. University Press of Kansas, 2001.

PUJANTE, Pedro. Los mitos literarios y su trasvase al cine. Hacia un nuevo paradigma postterrorífico: la socialización del monstruo. *Trasvases Entre La Literatura Y El Cine*, (1), 2019.

RELOVA QUINTEIRO, Roberto. *La música clásica y la narración fílmica en la obra de Pedro Almodóvar*. Universidade de Vigo, 2015.

RIAMBAU, Joan: *La discoteca ideal del jazz*. Planeta, Barcelona, 1995.

RODRÍGUEZ, Carlos. *La música en las películas de John Carpenter*. Universidad de Córdoba, España, 2015.

ROGERS, Nicholas. *Halloween: From Pagan Ritual to Party Night*. Oxford University Press, Oxford, 2002.

RUIZ DE GAUNA, Álvaro. *Me tragaré tu alma. La historia de la saga Evil Dead*. Applehead Team, España, 2019.

SADOFF, Ronald H. "The role of the music editor and the 'temp track' as blueprint for the score, source music, and source music of films". *Popular Music* vol. 25:2, 2006, pp. 165-183.

SÁNCHEZ TRIGOS, Rubén. “Muertos, infectados y poseídos: el zombi en el cine español contemporáneo”. *Pasavento: Revista de estudios hispánicos*, Vol. 1, nº 1, 2013, pp. 11-34.

SÁNCHEZ TRIGOS, Rubén. *Una aproximación al zombi en el cine: rasgos característicos en la producción española*. Departamento Comunicación I, Facultad de Ciencias de la Comunicación, Universidad Rey Juan Carlos, 2013.

SÁNCHEZ, Juan Luis y CARMONA, Luis Miguel. *¡Una de vampiros! Cine y series de colmillos, sangre y crucifijos*. Diábolo ediciones, Madrid, 2018.

SANZ GARCÍA, José Miguel. *Miguel Asíns Arbó, música y cinematografía. Análisis músico-visual de sus composiciones en la filmografía de Luis García Berlanga*. Departament de Filosofia, Universitat de Valencia, 2008.

SHOWALTER, Elaine. *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*. Virago, 1992.

TOWLSON, Jon. *Subversive Horror Cinema: Countercultural Messages of Films from Frankenstein to the Present*. McFarland, Carolina del Norte, 2014.

URDÁNIZ, Juan. *Estudio y modelo analítico de la banda sonora original de la saga de películas “La guerra de las galaxias” (episodios I a VI)*. Universidad Pública de Navarra, 2016.

VESGA NARANJO, Catalina. *Las vanguardias musicales en el Nuevo Cine Español (60s, 70s, 80s). Percepción y universales culturales a través del análisis de sus bandas sonoras*. Universidad Complutense de Madrid, 2015.

WILLIAMS, Linda Ruth. “The Inside-out of Masculinity: David Cronenberg’s Visceral Pleasures”, en AARON, Michele (ed.). *The Body’s Perilous Pleasures: Dangerous Desire and Contemporary Culture*. Edinburgh University Press, Edinburgo, 1999, pp. 30-48.

XALABARDER, Conrado. *Música de cine. Una ilusión óptica*. LibrosEnRed, 2006.

## 6.2. Webs citadas

<http://riverising.tripod.com/john-interviews/rollingstone2.html>

<http://www.andtheconductoris.eu/index.htm?http://www.eurovisionartists.nl/conductor/dir020.asp?ID=197>

<http://www.natalemassara.it/>

[https://as.com/meristation/2020/12/26/noticias/1608992024\\_963325.html](https://as.com/meristation/2020/12/26/noticias/1608992024_963325.html)

<https://cooljapan.es/entrevista-akira-yamaoka-ficzone-2017/>

<https://dialnet.unirioja.es/>

[https://elpais.com/cultura/2015/03/25/actualidad/1427309707\\_733302.html](https://elpais.com/cultura/2015/03/25/actualidad/1427309707_733302.html)

<https://observer.com/2015/07/the-nostalgic-allure-of-synthwave/>

<https://offscreen.com/view/yuzna1>

<https://slate.com/culture/2020/04/weeknd-blinking-lights-billboard-number-1-coronavirus-tiktoks.html>

<https://web.archive.org/web/20060511052302/http://www.slasherama.com/features/harry.HTML>

<https://web.archive.org/web/20111227054237/http://blogs.amctv.com/movie-blog/2010/10/evil-dead-facts.php>

<https://web.archive.org/web/20120115052539/http://www.lalalandrecords.com/F13.html>

<https://web.archive.org/web/20130614033628/http://www.fearnet.com/news/review/fearnet-movie-review-burning-blu-ray>

<https://web.archive.org/web/20150512145658/http://oldschool.tblog.com/post/1971176995>

<https://www.allmusic.com/album/the-burning-mw0000780177>

<https://www.complex.com/pop-culture/best-slasher-movies-of-all-time/the-burning>

<https://www.filmaffinity.com/es>

<https://www.filmtracks.com/titles/poltergeist.html>

<https://www.howardblake.com/music/Film-TV-Scores/545/THE-HUNGER.htm>

[https://www.hysteria-lives.co.uk/the\\_burning/pre-production.htm](https://www.hysteria-lives.co.uk/the_burning/pre-production.htm)

<https://www.imdb.com/>

<https://www.imdb.com/name/nm0006510/>

### 6.3. Películas citadas

*¿Quién puede matar a un niño?* (íd. Narciso Ibáñez Serrador, España, 1976)

*1997: Rescate en Nueva York* (*Escape From New York*. John Carpenter, EE. UU., 1981)

*2000 maníacos* (*Two Thousand Maniacs!* Herschell Gordon Lewis, EE. UU., 1964)

*Al final de la escalera* (*The Changeling*. Peter Medak, Canadá, 1980)

*Alien, el octavo pasajero* (*Alien*. Ridley Scott, EE. UU., 1979)

*Alien*<sup>3</sup> (íd. David Fincher, EE. UU., 1992)

*Amor a quemarropa* (*True Romance*. Tony Scott, EE. UU., 1993)

*Asalto a la comisaría del distrito 13* (*Assault on Precinct 13*. John Carpenter, EE. UU., 1976)

*Aullidos* (*The Howling*. Joe Dante, EE. UU., 1981).

*Basket Case ¿Dónde te escondes, hermano?* (*Basket Case*. Frank Henenlotter, EE. UU., 1982)

*Blancanieves y los siete enanitos* (*Snow White and the Seven Dwarfs*. David Hand, EE. UU., 1937)

*Blood Feast* (íd. Herschell Gordon Lewis, EE. UU., 1963)

*Campamento sangriento* (*Sleepaway Camp*. Robert Hiltzik, EE. UU., 1983)

- Carretera al infierno* (*The Hitcher*. Robert Harmon, EE. UU., 1986)
- Carrie* (íd. Brian De Palma, EE.UU., 1976)
- Cementerio viviente* (*Pet Sematary*. Mary Lambert, EE. UU., 1989).
- Christine* (íd. John Carpenter, EE. UU., 1983).
- Color Out of Space* (íd. Richard Stanley, EE. UU., 2019)
- Creepshow* (íd. George A. Romero, EE. UU., 1982)
- Creepshow 2* (íd. Michael Gornick, EE. UU., 1987)
- Critters* (íd. Stephen Herek, EE. UU., 1986).
- Critters 2* (*Critters 2: The Main Course*. Mick Garris, EE. UU., 1988)
- Cujo* (íd. Lewis Teague, EE. UU., 1983)
- Defensa* (*Deliverance*. John Boorman, EE.UU., 1972)
- Déjame salir* (*Get Out*. Jordan Peele, EE. UU., 2017)
- Desafío total* (*Total Recall*. Paul Verhoeven, EE. UU., 1990)
- Drácula* (*Dracula*. Terence Fisher, Reino Unido, 1958)
- Drive* (íd. Nicholas Winding Refn, EE. UU., 2011)
- El ansia* (*The Hunger*. Tony Scott, EE. UU., 1983)
- El autobús del terror* (*Chillers*. Daniel Boyd, EE. UU., 1987)
- El baile de los vampiros* (*Dance of the Vampire*. Roman Polanski, Reino Unido, 1967)
- El beso de la pantera* (*Cat People*. Paul Schrader, EE. UU., 1982)
- El cabo del terror* (*Cape Fear*. J. Lee Thompson, EE. UU., 1962)
- El día de los muertos* (*Day of the Dead*. George A. Romero, 1985).
- El enigma de otro mundo* (*The Thing from Another World*. Christian Nyby y Howard Hawks, EE.UU., 1951)

- El exorcista* (*The Exorcist*. William Friedkin, EE. UU., 1973)
- El final de Damien* (*Omen III: The Final Conflict*. Graham Baker, EE. UU., 1981)
- El fotógrafo del pánico* (*Peeping Tom*. Michael Powell, Reino Unido, 1960)
- El hombre elefante* (*The Elephant Man*. David Lynch, EE. UU., 1980)
- El jovencito Frankenstein* (*Young Frankenstein*. Mel Brooks, EE. UU., 1974)
- El manantial de la doncella* (*Jungfrukällan*. Ingmar Bergman, Suecia, 1960)
- El príncipe de las tinieblas* (*Prince of Darkness*. John Carpenter, EE. UU., 1987).
- El regreso de los muertos vivientes* (*The Return of the Living Dead*. Dan O'Bannon, EE. UU., 1985)
- El resplandor* (*The Shining*. Stanley Kubrick, EE. UU., 1980)
- El terror llama a su puerta* (*Night of the Creeps*. Fred Dekker, EE. UU., 1986)
- El terror no tiene forma* (*The Blob*. Chuck Russell, EE. UU., 1988)
- En busca del arca perdida* (*Riders of the Lost Ark*. Steven Spielberg, EE. UU., 1981)
- En los límites de la realidad* (*Twilight Zone: The Movie*. John Landis, Steven Spielberg, Joe Dante y George Miller, EE. UU., 1983)
- Están vivos* (*They Live*. John Carpenter, EE. UU., 1988).
- Estrella oscura* (*Dark Star*. John Carpenter, EE. UU., 1974)
- Flashdance* (íd. Adrian Lyne, EE. UU., 1983)
- Freddy contra Jason* (*Freddy Vs. Jason*. Ronny Yu, EE. UU., 2003)
- Ghoulies* (íd. Luca Bercovici, EE. UU., 1985)
- Golpe en la pequeña China* (*Big Trouble in Little China*. John Carpenter, EE. UU., 1986)
- Grease* (íd. Randal Kleisler, EE. UU., 1978)
- Gremlins* (íd. Joe Dante, EE. UU., 1984)

*Gremlins 2: La nueva generación* (*Gremlins 2: The New Batch*. Joe Dante, EE. UU., 1990)

*Guardianes del futuro* (*Trancers*. Charles Band. EE. UU., 1985)

*Halloween, el origen* (*Halloween*. Rob Zombie, EE. UU., 2007)

*Hard Rock Zombies* (í.d. Krishna Shah, EE. UU., 1985)

*Hasta que llegó su hora* (*C'era una volta il west*. Sergio Leone, Italia, 1968)

*Historia Macabra* (*Ghost Story*. John Irvin, EE. UU., 1981)

*In Search of Darkness* (í.d. David A. Weiner, EE. UU., 2019)

*In-natural* (*The Stuff*. Larry Cohen, EE. UU., 1985)

*Invasores de Marte* (*Invaders From Mars*. William Cameron Menzies, EE. UU., 1953)

*It* (í.d. Andy Muschietti, EE. UU., 2017)

*It Follows* (í.d. David Robert Mitchell, EE. UU., 2014)

*Jóvenes muertos* (*Strange Behavior*. Michael Laughlin, Australia, 1981)

*Jóvenes ocultos* (*The Lost Boys*. Joel Schumacher, EE. UU., 1987).

*King Kong* (í.d. Merian C. Cooper y Ernest B. Shoedsack, EE. UU., 1933)

*La cosa (el enigma de otro mundo)* (*The Thing*. John Carpenter, EE. UU., 1982).

*La divertida noche de los zombis* (*Return of the Living Dead: Part II*. Ken Wiederhorn, EE. UU., 1988)

*La fortaleza* (*The Keep*. Michael Mann, EE. UU., 1983)

*La humanidad en peligro* (*Them!* Gordon Douglas, EE. UU., 1954)

*La invasión de los ladrones de cuerpos* (*Invasion of Body Snatchers*. Don Siegel, EE. UU., 1956)

*La matanza de Texas* (*The Texas Chainsaw Massacre*. Tobe Hooper, EE. UU., 1974)

*La mosca* (*The Fly*. David Cronenberg, EE. UU., 1986)

*La mosca* (*The Fly*. Kurt Newmann, EE. UU., 1958)

*La niebla* (*The Fog*. John Carpenter, EE. UU., 1980).

*La noche de Halloween* (*Halloween*. David Gordon Green, EE. UU. 2018)

*La noche de Halloween* (*Halloween*. John Carpenter, EE. UU., 1978)

*La noche de los muertos vivientes* (*Night of the Living Dead*. George A. Romero, EE. UU., 1968)

*La noche del baile de medianoche* (*The Midnight Hour*. Jack Bender, EE. UU., 1985)

*La nueva pesadilla de Wes Craven* (*Wes Craven's New Nightmare*. Wes Craven, EE. UU., 1994)

*La profecía* (*The Omen*. Richard Donner, EE. UU., 1976)

*La quema* (*The Burning*. Tony Maylam, EE. UU., 1981).

*La rebelión de las máquinas* (*Maximum Overdrive*. Stephen King, EE. UU., 1986)

*La rebelión de los sintes* (*The Rise of the Synths*. Iván Castell, España, 2019)

*La semilla del diablo* (*Rosemary's Baby*. Roman Polanski, EE. UU., 1968)

*La serpiente y el arcoíris* (*The Serpent and the Rainbow*. Wes Craven, EE. UU., 1988).

*La Tierra contra los platillos voladores* (*Earth Vs. The Flying Saucers*. Fred F. Sears, EE. UU., 1956)

*La última casa a la izquierda* (*The Last House on the Left*. Wes Craven, EE. UU., 1972)

*La zona muerta* (*The Dead Zone*. David Cronenberg, EE. UU., 1983)

*Las colinas tienen ojos* (*The Hills Have Eyes*. Wes Craven, EE. UU., 1977)

*Las colinas tienen ojos 2* (*The Hills Have Eyes Part II*. Wes Craven, EE. UU., 1985)

*Las últimas supervivientes* (*The Final Girls*. Todd Strauss-Schulson, EE. UU., 2015)

*Leviathan. El demonio del abismo* (*Leviathan*. George Pan Cosmatos, EE. UU., 1989)

*Lisztomania* (íd. Ken Russell, Reino Unido, 1975)



- Lobos humanos* (*Wolfen*. Michael Wadleigh, EE. UU., 1981)
- Los chicos del maíz* (*Children of the Corn*. Fritz Kiersch, EE. UU., 1984)
- Los intocables de Eliot Ness* (*The Untouchables*. Brian De Palma, EE. UU., 1987)
- Los ojos del gato* (*Cat's Eye*. Lewis Teague, EE. UU., 1985)
- Los payasos asesinos del espacio exterior* (*Killer Klowns from Outer Space*. Stephen Chiodo, EE. UU., 1988)
- Los siete magníficos* (*The Magnificent Seven*. John Sturges, EE. UU., 1960)
- Los viajeros de la noche* (*Near Dark*. Kathryn Bigelow, EE. UU., 1987).
- Love* (íd. Gaspar Noé, Francia, 2015)
- Mandy* (íd. Panos Cosmatos, EE. UU., 2018)
- Maniac* (íd. William Lustig, EE. UU., 1980)
- Masacre en Texas 2* (*The Texas Chainsaw Massacre Part 2*. Tobe Hooper, EE. UU., 1986)
- Midnight Special* (íd. Jeff Nichols, EE. UU., 2016)
- Miedo azul* (*Silver Bullet*. Daniel Attias, EE. UU., 1985)
- Motel del infierno* (*Motel Hell*. Kevin Connor, EE. UU., 1980)
- Muerte por espamos* (*Mordisco mortal*) (*Spasms*. William Fruet, Canadá, 1983)
- Muertos y enterrados* (*Dead & Buried*. Gary Sherman, EE. UU., 1981)
- Muñeco diabólico* (*Child's Play*. Tom Holland, EE. UU., 1988).
- No matarás... al vecino* (*The 'Burbs*. Joe Dante, EE. UU., 1989)
- Noche de miedo* (*Fright Night*. Tom Holland, EE. UU., 1985)
- Ojos de fuego* (*Firestarter*. Mark L. Lester, EE. UU., 1984)
- Parents* (íd. Bob Balaban, Canadá-EE. UU., 1989)
- Pesadilla en Elm Street* (*A Nightmare on Elm Street*. Wes Craven, EE. UU., 1984)

*Pesadilla en Elm Street 3: Los guerreros del sueño (A Nightmare on Elm Street 3: Dream Warriors.* Chuck Russell, EE. UU., 1987)

*Pesadilla en Elm Street: Desde dentro (Never Sleep Again: The Elm Street Legacy.* Daniel Farrands, Andrew Kasch, EE. UU., 2010)

*Poltergeist II: El otro lado (Poltergeist II: The Other Side.* Brian Gibson, EE. UU., 1986)

*Poltergeist III (*íd. Gary Sherman, EE. UU., 1988)

*Poltergeist: Fenómenos extraños (Poltergeist.* Tobe Hooper, EE. UU., 1982)

*Posesión infernal (Evil Dead.* Sam Raimi, EE. UU., 1981)

*Psicosis (Psycho.* Alfred Hitchcock, EE. UU., 1960)

*Psicosis II: El regreso de Norman (Psycho II.* Richard Franklin, EE. UU., 1983).

*Psicosis III (Psycho III.* Anthony Perkins, EE. UU., 1986)

*Re-Animator (*íd. Stuart Gordon, EE. UU., 1985).

*Regreso a Full Moon (Full Moon High.* Larry Cohen, EE. UU., 1981)

*Regreso a Salem's Lot (A Return to Salem's Lot.* Larry Cohen, EE. UU., 1987)

*Re-sonator (From Beyond.* Stuart Gordon, EE. UU., 1986)

*Robots asesinos (Chopping Mall.* Jim Wynorski, EE. UU., 1986)

*San Valentín sangriento (My Bloody Valentine.* George Mihalka, Canadá, 1981)

*Scanners (*íd. David Cronenberg, Canadá, 1981)

*Scream. Vigila quién llama (Scream.* Wes Craven, EE. UU., 1996)

*Society (*íd. Brian Yuzna, EE. UU., 1989).

*Terminator (*íd. James Cameron, EE. UU., 1984)

*Terror en Amityville (The Amityville Horror.* Stuart Rosenberg, EE. UU., 1979)

*Terroríficamente muertos (Evil Dead II.* Sam Raimi, EE. UU., 1987).

*The Buddy Holly Story (*íd. Steve Rash, EE. UU., 1978)

*The Guest* (íd. Adam Wingard, EE. UU., 2014)

*The Neon Demon* (íd. Nicolas Winding Refn, Dinamarca-Francia-EE. UU., 2016)

*Tiburón* (*Jaws*. Steven Spielberg, EE.UU., 1975)

*Turbo Kid* (íd. Anouk Whissell, François Simard y Yoann-Karl Whissell, Canadá, 2015)

*Ultimátum a la Tierra* (*The Day the Earth Stood Still*. Robert Wise, EE. UU., 1951)

*Un hombre lobo americano en Londres* (*An American Werewolf in London*. John Landis, EE. UU., 1981)

*Una pandilla alucinante* (*The Monster Squad*. Fred Dekker, EE. UU., 1987)

*Vampiros de John Carpenter* (*John Carpenter's Vampires*. John Carpenter, EE. UU., 1998)

*Vértigo* (*De entre los muertos*) (*Vertigo*. Alfred Hitchcock, EE. UU., 1958)

*Vestida para matar* (*Dressed to Kill*. Brian De Palma, EE. UU., 1980).

*Viernes 13* (*Friday the 13<sup>th</sup>*. Sean S. Cunningham, EE. UU., 1981)

*Warlock, el brujo* (*Warlock*. Steve Miner, EE. UU., 1989)

*Yo anduve con un zombi* (*I Walked with a Zombie*. Jacques Tourneur, EE. UU., 1943)

*Zombi* (*Dawn of the Dead*. George A. Romero, EE. UU., 1978)



*Carlos Rodríguez Hervás*